

Karolina Ogorzałek

# **NA GRANICY DWÓCH ŚWIATÓW**

Próba analizy twórczości  
filmowej Carlosa Saury

*Pragnę wyrazić wdzięczność Panu dr. Piotrowi Klećowskiemu  
za cenne uwagi i pomoc w realizacji niniejszej pracy*

Karolina Ogorzałek

# **NA GRANICY DWÓCH ŚWIATÓW**

Próba analizy twórczości  
filmowej Carlosa Saury

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Rada Wydawnicza Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:  
Klemens Budzowski, Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Recenzja:  
dr Urszula Chowaniec

Projekt okładki:  
Joanna Sroka

Adiustacja:  
Margerita Krasnowolska

Indeks:  
Małgorzata Duda

Copyright© by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego  
Kraków 2011

ISBN 978-83-7571-150-9

Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani magazynowana  
w sposób umożliwiający ponowne wykorzystanie, ani też rozpowszechniana  
w jakiegokolwiek formie za pomocą środków elektronicznych, mechanicznych,  
kopiujących, nagrywających i innych, bez uprzedniej pisemnej zgody  
właściciela praw autorskich

Na zlecenie:  
Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego  
[www.ka.edu.pl](http://www.ka.edu.pl)

Wydawca:  
Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z oo. – Oficyna Wydawnicza AFM,  
Kraków 2011

Sprzedaż prowadzi księgarnia U Frycza  
Kampus Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego  
ul. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 1  
30-705 Kraków  
Tel./faks: (012) 252 45 93  
e-mail: [ksiegarnia@kte.pl](mailto:ksiegarnia@kte.pl)

Skład:  
Oleg Aleksejczuk

Druk i oprawa:  
Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o.

# Spis treści

Barbara Stoczewska, Słowo wstępne .....	7
Wprowadzenie .....	9
I. Życie i twórczość Carlosa Saury .....	13
1.1. Biografia .....	13
1.2. Filmografia .....	14
II. Konglomerat realności i nierealności .....	21
2.1. Charakterystyczne cechy poetyki filmowej .....	21
2.1.1. Film „Nakarmić kruki” jako matryca twórczości .....	30
2.2. Motyw artysty-kreatora .....	39
2.2.1. Francisco Goya y Lucientes .....	39
2.2.2. Analiza filmu „Goya” .....	42
2.3. Topos <i>theatrum mundi</i> .....	48
2.3.1. „Flamenco” .....	50
2.3.2. „Krwawe gody” .....	54
2.3.3. „Carmen” .....	58
III. Autotematyzm Carlosa Saury .....	63
3.1. „Buñuel i stół króla Salomona” .....	63
3.2. Kino jako amalgamat sztuk .....	69
Podsumowanie .....	75
Wybrana filmografia Carlosa Saury .....	77
Bibliografia .....	81
Indeks nazwisk .....	85



## Słowo wstępne

W 2010 r. w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego odbyła się kolejna, trzecia już, edycja „Konkursu na najlepszą pracę dyplomową”. Warunkiem przystąpienia do konkursu, prócz wymogu obrony przed wakacjami, był nie tylko wysoki poziom prac, ale też ich innowacyjny charakter, oryginalność ujęcia oraz wyjątkowość – polegająca między innymi na przeprowadzeniu samodzielnych badań. Najlepszą pracę postanowiono wyróżnić w sposób szczególny – poprzez jej publikację. W ten sposób zainicjowano pomysł nowej serii wydawniczej zawierającej prace absolwentów nagrodzone w kolejnych edycjach konkursu.

Do konkursu w 2010 r. zgłoszono kilkanaście prac z wszystkich wydziałów naszej uczelni. Jury pod przewodnictwem prof. nadzw. dr hab. Barbary Stoczewskiej – prorektora ds. studenckich, dokonało ostatecznego wyboru przyznając główną nagrodę pani Karolinie Ogorzałek, absolwentce kulturoznawstwa, specjalność sztuki audiowizualne. Jej praca pt. *Na granicy dwóch światów. Próba analizy twórczości filmowej Carlosa Saury*, napisana pod opieką naukową dra Piotra Kletowskiego, z naddatkiem spełniła wszystkie wymogi stawiane kandydatom do nagrody. Nagrodzona praca jest bardzo udaną próbą analizy twórczości tego niezwykle hiszpańskiego artysty. Autorka wykorzystała bogaty warsztat metodologiczny z zakresu nie tylko kulturoznawstwa, ale także filmoznawstwa, literaturoznawstwa oraz historii i teorii sztuki. Wykazała się także wielką ambicją poznawczą oraz dowiodła samodzielności i odwagi w formułowaniu ocen i wniosków badawczych.

prof. nadzw. dr hab. Barbara Stoczewska  
prorektor ds. studenckich Krakowskiej Akademii  
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego  
przewodnicząca jury „Konkursu na najlepszą pracę dyplomową”





# Wprowadzenie

„Na granicy dwóch światów”<sup>1</sup> – takimi słowami Karol Irzykowski rozpoczął jedną z refleksji dotyczącą natury kina. Podkreślił w ten sposób, że dzieło sztuki funkcjonuje jako oderwane w czasie i przestrzeni od życia codziennego, a dzięki koncentracji na utrzymaniu pozorów – „wypowiada niewypowiedziane”<sup>2</sup>. Podobnych słów można użyć określając działalność artystyczną reżysera Carlosa Saury, którego filmy stanowią przykłady transgresji granic między rzeczywistością a fikcją. Przedstawiony w nich świat jest zarazem jeden i dwojaki, nie ma w nim rozgraniczenia między mistycznym uniesieniem a zgrzytliwą rzeczywistością. To świat, który trwa i nie traci na aktualności, gdyż nie podlega koniunkturalnym ocenom. Jego dzieła stają się zatem dowodem na to, że przekraczając próg rzeczywistości audiowizualnej, widz przechodzi w zasięg innego uniwersum. Dokonuje się synteza obiektywnego z subiektywnym, materializacja wydarzeń jakby w przeciwnym kierunku – życie przemienia się w sztukę, a sztuka w życie.

Tej właśnie tematyce – pojmowania twórczości hiszpańskiego mistrza jako wielopostaciowego konglomeratu realności i nierealności – poświęcona została niniejsza praca. Jednym z głównych motywów jej powstania była bowiem próba uchwycenia dorobku twórcy pod specyficznym kątem, jak również osobiste zainteresowania autorki, zarówno językiem, jak i kulturą hiszpańską. Praca ta umożliwiła zgłębienie wiedzy dotyczącej twórczości filmowca, uznawanego za jednego z geniuszy kina artystycznego.

Prezentowana w pierwszym rozdziale monografia Saury uwzględnia całość jego dotychczasowego dorobku, który wyrasta z dziedzictwa kultury iberoamerykańskiej. Ukazuje szczególne sfery wpływów – politycznych, społecznych, filozoficznych i estetycznych, oraz kręgi inspiracji dla stylistyki artysty. Jego dzieła przepełnione są hiszpańskim folklorem i często ujawniają ojczyzniany kontekst. Saura skupia w swoich filmach wiele pierwiastków kultury iberyjskiej i europejskiej. Jest ona wkomponowana w tradycję hiszpańskiego malarstwa i literatury, są w niej rozwijane wątki mitologizujące, pojawiają się wyrafinowane cytaty z lektur, obrazów,

<sup>1</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Kraków 1982, s. 23.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

utworów muzycznych. Owo uwarunkowanie rodzimą tradycją niezwykle wyraźnie rzutuje więc na charakter artystycznej poetyki Saury. Znamienne okazuje się również fakt, że reżyser tworząc w cieniu dyktatury generała Francisco Franco, wypracował własny repertuar tematyczny oraz osobisty styl wypowiedzi, oparty na rozległej sieci symbolicznych i metaforycznych odniesień. Mistrzowska strategia mowy okrężnej czyni nie tylko sposobność do inicjacji dyskursu dotyczącego hiszpańskich korzeni, ale eksploruje również problem dotyczący kwestii kondycji społeczeństwa, np. ery frankistowskiej. Niezwykle rozległa i urozmaicona filmografia Saury staje się więc syntezą iberyjskiej kultury, jej przeobrażeniem i rozwinięciem.

Wspomniane wcześniej przekraczanie linii demarkacyjnych w filmach Saury wiąże się niewątpliwie z indywidualną specyfiką funkcjonowania wykorzystywanych przez niego dyspozytywów<sup>3</sup>, które scharakteryzowane zostały w rozdziale drugim. Saura niejednokrotnie posługuje się bowiem innymi – poza filmowymi – mechanizmami i procesami, które współtworzą percepcję dzieła filmowego, takimi jak lustro czy fotografia. Szczególną cechą dyskursu reżysera z widzem staje się również oniryzm i operowanie językiem eliptycznym, bogatym kompleksem metafor i symboli. Utwory Saury tworzą amalgamat rzeczywistości, snu, pamięci i fantazji, który ukazany został na przykładzie dzieła „Nakarmić kruki”. Świat filmu nie jest wyłącznie katalogiem rzeczy ukazywanych na ekranie, ale przede wszystkim rodzajem przeżycia, podobnie jak świat wyobraźni, dający nieskończoną możliwość dialektycznych układów nierealności – realności.

Następnym analizowanym filmem jest utwór „Goya” – poświęcony jednemu z najwybitniejszych malarzy hiszpańskich. Pojawia się w nim wątek artysty, do którego często nawiązuje Saura, ale również temat genezy twórczości, wrażliwości i sposobu reagowania na wydarzenia. Jest też wykładnia rozumienia sztuki, czym jest, z czego powstaje, do czego dąży, ale przede wszystkim, jak filtruje realność. Saura podkreśla w tym obrazie, że artysta przedstawia świat, nie taki, jaki jest, lecz taki, jaki widzi. W swojej kreacji świata odnosi się więc nie tyle do zaobserwowanej, zapamiętanej rzeczywistości, ile do rzeczywistości iluzji, alegorii i metaforyki. Zdaje się w ten sposób podkreślać, że każde dzieło sztuki kryje w sobie elementy aury mistycyzmu i symbolicznej celebry, wymykające się jednoznacznej i niezaprzeczalnej ocenie.

<sup>3</sup> W polskiej myśli filmowej termin „dyspozytyw” bywa również tłumaczony jako „aparatus” lub „projektor”. Dyspozytyw (*le dispositif*) oznacza „maszynę mentalną” – warunki projekcji umożliwiające zaistnienie procesu psychicznego. Zob.: A. Helman, *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Kraków 1992, s. 58.

Kolejnym zasadniczym elementem poetyki Saury jest motyw sceny i teatru, w którym zachodzą na siebie realność i sztuka, pamięć i wyobraźnia. Dowodzą tego takie filmy, jak „Carmen”, „Krwawe gody” czy „Flamenco”, rozgrywające się w świecie wielkiego widowiska, w którym każda scena jest równie ważna. W dziełach tych wszystko staje się teatralnym spektaklem, grą iluzji, która stanowi podstawę, wzorzec i zarazem matecznik wszelkich artystycznych doświadczeń i oddzielających się od nich sfer rzeczywistości. Sztuka i fikcja splątane są więc nierozzerwalnie; są migotliwymi zjawiskami na nieostrej i nieregularnej granicy pomiędzy świadomością a nieświadomością. Dlatego nie odnoszą się do nich pojęcia prawdy i fałszu, słuszności czy błędu. Na tej samej granicy funkcjonuje również teatr, z którego indywidualnej specyfiki hiszpański reżyser czerpał niejednokrotnie. Filmy te ukazują również niezwykle wyraźny związek Saury nie tylko z muzyką („Flamenco”, „Carmen”), odgrywającą w jego twórczości szczególnie doniosłą rolę, ale również z hiszpańską literaturą („Krwawe gody”).

Analizowany w trzecim rozdziale metafilm „Buñuel i stół króla Salomona” jak soczewka skupia w sobie wszystkie preferowane przez reżysera wątki. Kino bowiem – ta X Muza, „dziecko inteligencji i maszyny”<sup>4</sup>, łączy w sobie obraz (malarstwo, fotografia), słowo (literatura), ale także ruch (taniec) i dźwięk (muzyka), stając się kondensacją wielu dziedzin sztuki. Filmowe przedstawienie staje się czymś więcej niż tylko sekwencją zdjęć, połączonych w obrazy scen, jest zapisem słownym myśli reżysera. Operując kształtem, grą światła i cieni, tworzy mistrzowsko skonstruowany magiczny świat, w którym rozgrywa się wykreowany przez reżysera spektakl.

---

<sup>4</sup> K. Irzykowski, *op. cit.*, s. 468.



# I. Życie i twórczość Carlosa Saury

## 1.1. Biografia

Nie sposób przeanalizować obraz artystycznej twórczości Carlosa Saury bez przyjrzenia się jego biografii i nakreślenia panoramy wydarzeń, w których uczestniczył lub które były częścią zbiorowego doświadczenia jego generacji.

Carlos Saura Atares urodził się 4 stycznia 1932 r. w Huesca, stolicy Aragonii. Pochodził z zamożnej rodziny o artystycznych zamiłowaniach. Jego matka była pianistką, jednak zrezygnowała z kariery po wyjściu za mąż, brat Antonio – malarzem, ojciec przez większość życia pracował jako urzędnik Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, do końca dochowując wierności rządowi Republiki. Okres jego dzieciństwa związany był z doświadczeniami hiszpańskiej liberalnej inteligencji, ale niezaangażowanej w kluczowe i tragiczne dla Hiszpanii wydarzenia lat 1931–1939. Saura wspomina:

„Sądzę, że byłem normalnym dzieckiem i miałem szczęśliwe dzieciństwo. Mając dziewięć czy dziesięć lat byłem wielokrotnie mocno zakochany; były to doświadczenia platoniczne, choć być może traumatyczne. Z czasów późniejszych pamiętam niewiele, to tak jakbym żył w bardzo szarym i nudnym czasie”<sup>5</sup>.

W czasach swojej młodości z upodobaniem oddawał się realizacji różnorodnych zainteresowań. Wybitne zdolności matematyczne skłoniły go do rozpoczęcia studiów inżynierskich, które jednak porzucił dla filmu i kina dokumentalnego. W latach 1952–1963 studiował w Instytucie Kinematografii w Madrycie (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas), wstąpił także do madryckiej Szkoły Dziennikarstwa (Escuela de Periodismo). Wśród jego licznych pasji fundamentalną pozycję zajmowała jednak jego pierwsza miłość – fotografia. W 1951 r. w Królewskim Towarzystwie Fotograficznym w Madrycie odbyła się jego pierwsza indywidualna wystawa prac. Poza tym uczestniczył w licznych krajowych i zagranicznych

---

<sup>5</sup> J. Tokarski, *Flamenco czy kruki?*, „Film” 1986, nr 3, s. 19.

wystawach zbiorowych. Był oficjalnym fotografem Festiwalu Muzyki w Grenadzie i Festiwalu Sztuki w Santanderze.

Instytut Kinematografii był uczelnią państwową, kształcąca kadry dla rozwijającego się dopiero przemysłu filmowego. Saura zaznał się tam nie tylko z klasyką filmową, ale spotkał też wielu artystów, którzy w przyszłości wpłynęli na kształt hiszpańskiej kinematografii (m.in. Julio Diamante, Jesús Fernández Santos czy Eugenio Martín). Pomagał przy realizacji dokumentów: „Carta de Sanabria” („List z Sanabrii”) i „La Chunga” („Zgrywa”), samodzielnie zrealizował natomiast etiudy: „El tió vivo” („Karuzela”) i „Pax” („Pokój”). Jego dyplomowym filmem był dokument „Niedzielne popołudnie” („La tarde del domingo”), zrealizowany na podstawie opowiadania Fernanda G. de Castro. W tym czasie Instytut Kinematografii przekształcił się w Szkołę Filmową (Escuela Oficial de Cine – EOC), gdzie Saura kontynuował swoją pracę już jako wykładowca (praktyki inscenizacyjnej).

Wydarzeniem przełomowym w jego życiu stał się zorganizowany w 1957 r. w Montpellier Przegląd Kina Hiszpańskiego, na którym poznał Luisa Buñuela. Kilka lat później, wspominając ten epizod, stwierdził:

„Wszystkie te zdarzenia były dla mnie w jakiś sposób przełomowe; szukałem wtedy czegoś, ale nie bardzo wiedziałem jeszcze czego. [...] W takim właśnie stanie ducha poznałem kino Buñuela: to było fantastyczne rozwiązanie! [...] To kino dziś jeszcze wciąż mnie fascynuje i ciągle wydaje mi się, że Buñuel jest jednym z najlepszych. Dla mnie i mojej generacji był on decydujący”<sup>6</sup>.

## 1.2. Filmografia

W 1958 r. Saura zrealizował według własnego scenariusza średniometrażowy film dokumentalny „Cuenca”, za który otrzymał nagrody na festiwalach w San Sebastian (1958) i Bilbao (1959). Tytułowe miasto Cuenca – usytuowane nad przepaścią między dwiema rzekami Júcar i Huecar – Saura sfilmował niebywale realistycznie. Film wyraźnie dzieli się na trzy części: na wstępie przedstawił informacje dotyczące geografii tego regionu, sekwencja druga ukazuje Cuenkę jako „tajemnicze miasto z własną duszą”, a na koniec pokazał najważniejsze tradycyjne święta i obrzędy. Zamierzeniem Saury było ukazanie prowincji odizolowanej

---

<sup>6</sup> E. Królikowska-Avis, *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Warszawa 1988, s. 114.

od świata, zastygłej w czasie minionym, a co za tym idzie, pozbawionej jakichkolwiek perspektyw.

Tytuł pierwszego fabularnego filmu Saura – „Los Golfos” (1959) – podkreśla znaczenie podjętej w nim problematyki. „Los Golfos” to w Hiszpanii określenie chuliganów czy drobnych złodziejasków, którzy wałęsają się całymi dniami i dla zabicia czasu prowokują awantury. W ich życiu, bez celu i planów na przyszłość, w którym każdy dzień wygląda tak samo, jedynym światem jest korrida. Mił torreadora – element tak charakterystyczny dla kultury hiszpańskiej – Saura uczynił jednym z najistotniejszych komponentów filmu. Grupa młodych chłopców, wyrzutków społeczeństwa, z niezwykłą, niemal heroiczną determinacją, postanawia pomóc swojemu przyjacielowi – Juanowi, w realizacji jego marzenia o zostaniu torreadorem. Bohaterowie nie realizują jednak swoich planów, które z góry skazane są na niepowodzenie. Ten motyw tragedii jednostki ludzkiej – charakterystyczny dla hiszpańskiego kina – będzie się później często pojawiać w wielu filmach reżysera.

W swoich pierwszych filmach Saura korzystał przede wszystkim z linearnej struktury i nieskomplikowanych form narracji. Dopiero w „Polowaniu” („La Caza”, 1963) za sprawą wyrafinowanej estetyzacji (starannej kompozycji, subtelnej gry światła), realistyczne obrazy nabierają dodatkowych znaczeń. Błaha z pozoru historia wyprawy myśliwskiej czwórki mężczyzn, urasta, za sprawą jej uczestników, do rozmiarów przekazu filozoficznego, stając się parabolą opresji społecznej i politycznej. Obrazy, sceny i wzrastające napięcie z każdym kolejnym kadrem obnażają pokłady przemocy i zbrodni. Najjaskrawszym akcentem tego niezwykłego przekazu staje się temat narodowej traumy – wielokrotnie podejmowany w większości filmów Saura. Istotę filmu stanowi wszechogarniające okrucieństwo, które się wzmaga w wyniku umiejętnej kumulacji scen i eksponowaniu przemocy.

Bohaterem swojego kolejnego filmu uczynił Saura legendarnego hiszpańskiego bandytę, José María Hinojosa, zwanego El Tempranillo. Choć jest to typowa opowieść z cyklu „płaszczka i szpady”, to przede wszystkim jest to też próba przełamania romantycznego stereotypu, kryjąca metaforę stosunków politycznych we frankistowskiej Hiszpanii.

W następnych filmach Saura zburzył porządek, jaki osiągnął w „Polowaniu”. „Mrożony peppermint” („Peppermint Frappé”, 1967) to pierwszy obraz autorski, wykorzystujący motyw gry – metodę, która stała się odtąd ulubioną formą dyskursu Saura z widzem. W tym przepięknym feerii barw i kształtów, dojrzałym stylistycznie filmie, zaobserwować można nieco ironicznie opowiedzianą historię fetyszysty Julio, który nie mogąc zdobyć ukochanej kobiety, zaczyna samodzielnie

„kształtować rzeczywistość”, dając upust swym dewiacjom i mrocznym obsesjom. Debiutująca u Saury Geraldine Chaplin, w podwójnej roli Eleny – Any, dała znakomity popis wszechstronności sztuki aktorskiej. Idealne zespolenie talentów reżysera i aktorów – zostało dostrzeżone na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie Zachodnim w 1968 r., gdzie „Mrożony peppermint” zdobył Srebrnego Niedźwiedzia.

Za nieco słabszy uznany został następny film – „Stres we troje” („Stress-es tres-tres”, 1968). Punktem wyjścia fabuły było zaniepokojenie kondycją społeczeństwa przechodzącego transformację wywołaną błyskawicznym rozwojem ekonomicznym Hiszpanii. Poprzez opowiedzenie w zasadzie banalnej historii trójki młodych ludzi – zdrady małżeńskiej i morderstwa rywala, Saura nakreślił portrety psychologiczne bohaterów, wpłątanych w ponadczasowy schemat trójkąta.

„Kryjówka” („La Madriguera”, 1969) była kolejną próbą ukazania patologicznych deformacji w relacjach głównych bohaterów. Również i w tym przypadku kluczowym słowem, któremu można przypisać co najmniej kilka znaczeń, jest gra. Teresa i Pedro uwikłani są w sadomasochistyczne i zinfantylizowane gry, które w efekcie prowadzą ich do samodestrukcji.

W następnych dziełach – do dziś zaliczanych do szczytowych osiągnięć reżysera – Saura dokonuje syntezy prądów filozoficzno-estetycznych, przenikających jego twórczość i wiążących ją z wielkimi, fundamentalnymi tradycjami hiszpańskiej sztuki. Ogromnym krokiem naprzód na drodze poszukiwań formalnych, otwierającym drogę do największych dokonań w twórczości Saury, okazał się „Ogród rozkoszy” („El jardín de las delicias”, 1970), który zapoczątkował trylogię poświęconą skutkom hiszpańskiej wojny domowej.

Film jest wycinkiem rzeczywistości, którą widz przeżywa razem z bohaterem – cierpiącym na amnezję – krążąc po różnych piętrach jego pamięci. Reżyser posłużył się tu swoistą metodą narracji, ukazując w krzywym zwierciadle, ze szczyptą groteski i ironii – moralne, religijne, polityczne, obyczajowe i społeczne sprzeczności narodu hiszpańskiego.

Do nurtu satyryczno-groteskowego zaliczyć można również kolejny film, z 1972 r. „Anna i wilki” („Ana y los lobos”), bodaj najbardziej dosłowny obraz Hiszpanii u schyłku dyktatury Franco. Metaforyzacja filmu widoczna jest już w samym tytule, przywołującym starą kastylijską legendę o matce wilczycy wychowującej trzech synów. W obrazie matki tyranizującej rodzinę można dopatrzyć się portretu starzejącego się dyktatora. Militarysta Jose, erotoman Juan i opętany mistyk Fernando symbolizują zaś społeczne siły kierujące Hiszpaniami – militarystyczny, seksualny i religijny.



Dzięki umiejętności zacierania granic między czasem teraźniejszym a przeszłym, w „Kuzynce Angelice” („La Prima Angélica”, 1973), czysto polityczny temat hiszpańskiej wojny domowej Saura wpisał w swój ulubiony teatr życia. Akcja filmu rozgrywa się w nastroju swoistej psychodramy, dzięki czemu widz odnosi wrażenie, że spogląda na problem wojny z perspektywy współczesnej. „Kuzynka Angelica” zamknęła jednak etap teatru satyrycznego w twórczości Saura.

Prawdziwym arcydziełem okazał się film „Nakarmić kruki” („Cría cuervos”), którego fabuła perfekcyjnie oddaje atmosferę Hiszpanii czekającej na śmierć gen. Franco. Istotną zmianą w twórczości Saura był fakt, że od 1975 r. sam pisał scenariusze do swoich filmów, nadając powstałym obrazom jeszcze bardziej autorski, osobisty wyraz.

Manifestem jego wizji świata i stosunku do zagadnienia artystycznej kreacji stał się film „Elizo, moje życie” („Elisa, vida mía”, 1976). Reżyserem – demiurgiem kierującym losami postaci jest osamotniony ojciec, do którego po latach przyjeżdża córka, przeżywająca kryzys małżeński. Motyw Pigmaliona wzmacnia towarzysząca muzyka zaczerpnięta z opery „Pigmalion” Jeana-Philippe’a Rameau. Dzięki wielorakiej harmonii, zamiast, jak dotychczas, w świat akcji linearnej, Saura wprowadza widza w wewnętrzny świat bohaterów, otwierając się na ich duchowe przeżycia.

W filmie „Z przewiązanymi oczami” („Los ojos vendados”, 1978) motyw teatru stanowi podstawowy składnik filmowej opowieści. Film rozpoczyna scena zeznań, które składa przed trybunałem kobieta torturowana w Ameryce Południowej. W oparciu o nie Luis – młody reżyser, chce zrealizować spektakl, po czym akcja rozszczepia się na dwa ciągi zdarzeń: osobisty związek między Luisem i Emilią oraz wydarzenia związane z inscenizacją. Saura syntetyzuje tu wszystkie preferowane motywy: polityczny, społeczny, artystyczny i psychologiczny sprawiając, że życie przemienia się w sztukę, a sztuka w życie.

Dystans w spojrzeniu na dotychczas kreowany świat widać w kontynuacji losów bohaterów „Anny i wilków” – w czarnej komedii z 1979 r. „Mama ma sto lat” („Mamá cumple cien años”). Jest to obraz, siłą rzeczy trochę nostalgiczny, osiłą wydarzeń staje się bowiem uroczyste spotkanie całej rodziny z okazji setnej rocznicy urodzin babci – nestorki rodu. Makabryczny humor, solidna dawka ironii i autoironii, wydają się zaczerpnięte wprost z *el arte negro español*<sup>7</sup>. Taka forma wyrazu pozwoliła Saurze lepiej ukazać przeszłe losy bohaterów, którzy tworzą rodzaj

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 149.

miniaturowego państwa, ze swoimi prawami i regułami, łącznie ze stratyfikacją władzy, bo ojciec i matka są na szczycie piramidy.

W późniejszym obrazie, „Szybko, szybko” („Deprisa, deprisa”, 1980), Saura powrócił do problematyki znanej z debiutanckiego dzieła „Los Golfos”. Tytułowe słowo to dewiza gangsterskiego życia bohaterów filmu. Pozbawieni jakiegokolwiek systemu wartości, skupieni na dostarczaniu sobie przyjemności, w łatwym i szybkim życiu kroczą drogą zmierzającą do samozagłady.

Lata współpracy Carlosa Saury z wybitnym baletmistrem i tancerzem Antonio Gadesem zaowocowały powstaniem muzycznej trylogii, którą otwierają „Krwawe gody” („Bodas de sangría”, 1981). Przy dźwiękach wspaniałej, pełnej napięcia i zmysłowości muzyki, ukazują swój taneczny kunszt wspomniany wcześniej Antonio Gades i Cristina Hoyos. Pierwsze sceny filmu, przypominające dokumentalny obraz przygotowany do spektaklu baletowo-muzycznego, stanowią również zarys jego fabuły.

Drugą, uznaną za niewątpliwie najlepszą część trylogii, jest „Carmen” (1983) – niezwykła wariacja na motywach opery Bizeta i powieści Prospera Mérimée, przeniesiona w środowisko tancerzy flamenco. Saura w tym obrazie genialnie zintegrował taniec i muzykę z tekstem literackim, czyniąc z filmu spektakl namiętności i piękna.

Podsumowaniem cyklu jest urzekająca w formie „Czarodziejska miłość” („El amor brujo”, 1986), odwołująca się do nieodłącznej części hiszpańskiej tradycji i kultury – flamenco.

Między poszczególnymi częściami trylogii Saura zrealizował „Słodkie godziny” („Dulces horas”, 1981) – będące zarówno powrotem, jak i ostatecznym pożegnaniem z bliskim reżyserowi tematem oniryzmu. Kolejna była „Antonieta” (1982) – oparta na scenariuszu Jeana-Claude’a Carrière’a – gdzie tajemnicze samobójstwo tytułowej Antoniety staje się tematem śledztwa pisarki, oraz „Szczudła” („Los Zancos”, 1984) – obraz traktujący o rozpaczliwej miłości starzejącego się samotnego mężczyzny. Kryzys osobisty bohatera zestawiony jest w tym obrazie z sytuacją współczesnego społeczeństwa u progu zmierzchu kulturowych i duchowych wartości.

W 1988 r. powstało „El Dorado”, produkcja najkosztowniejsza w dorobku reżysera, zrealizowana w Kostaryce. Akcja rozgrywa się w XVI w. i opowiada o awanturniczej wyprawie Lope de Acuirre’a po złoto Indian. Była to niezmiernie ambitna i fascynująca próba zmierzenia się z historią i mitem, opowieść nie tylko o podboju, ale także o bezwzględnej walce o władzę i powolnym popadaniu w szaleństwo.

Saura wielokrotnie podkreślał, że szczególnie interesują go postaci nietypowe, charakterystyczne, ogarnięte jakąś pasją. Jedną z nich był św. Jan od Krzyża, któremu poświęcił zrealizowaną w 1989 r. „Ciemną noc” („La noche oscura”). Ukazał świętego nie tylko jako buntownika, ale przede wszystkim reformatora życia zakonnego i mistyka. Kilka lat później w podobny sposób nakręcił film „Goya” („Goya en Burdeos”, 1999) – przedstawiający tego XVIII-wiecznego malarza. W 2001 r. natomiast stworzył obraz „Buñuel i stół króla Salomona” („Buñuel y la mesa del rey Salomón”), poświęcając go artyście, którego znał, podziwiał i cenił – Luisowi Buñuelowi.

Na początku lat 90. Saura zrealizował dla hiszpańskiej telewizji trzy filmy: „Sevillanas”, „Południe” i „Maraton”. Reżyser postrzega siebie jako autora całego filmu, tak więc dzieł, w których korzystał z cudzych scenariuszy jest niewiele. W 1993 r. powstała „Zniewaga” („iDispara!”), a trzy lata później „Taxi” – filmy sensacyjne, mówiące o losach młodych ludzi szukających drogi życiowej.

W 1995 r. nakręcił niezwykle obraz – „Flamenco”, film przepiękny muzyką i tańcem. Autorem zdjęć do filmu był jeden z najwybitniejszych operatorów na świecie, Vittorio Storaro. „Flamenco” zostało nagrodzone na festiwalach filmowych w Wenecji i San Sebastian.

W tym czasie Saura przeżył też przygodę z literaturą – opublikował nowelę „Pajarrico solitario”, która stała się potem podstawą filmu telewizyjnego „Ptaszek” („Pajarrico”, 1997).

Wielkim triumfem Saura okazał się film „Tango” (1998). Centralnym motywem jest w nim historia reżysera i choreografa, którzy przygotowują telewizyjny spektakl o tangu. W zawrotnym rytmie tego tańca reżyser połączył temat życia i sztuki, miłości i rywalizacji.

Rok 2002 przyniósł realizację „Salomé” – ponowne poruszenie pasji reżysera, flamenco i baletu. W pierwszej części widz obserwuje przygotowania do spektaklu, którego próbę generalną przedstawiono w części drugiej.

„Siódmy dzień” („El Séptimo día”, 2004) to fabularyzacja wydarzenia, które miało miejsce w prowincji Estremadura w 1990 r.: rolnicy Emilio i Antonio Izquierdo zabili wówczas dziewięć osób, członków wrogiej rodziny Cabanillasów oraz kilka innych osób, które próbowały przerwać masakrę. Historia opowiedziana została z perspektywy dziewczyny, która przeżyła tragedię i próbuje zrozumieć jej przyczyny.

Jak wspomniano, filmy Saury nawiązują do niezwykle bogatej kultury hiszpańskiej, niejednokrotnie odwołując się do misterium tańca i śpiewu. Nie inaczej jest w przypadku dwóch ostatnich filmów reżysera.

Hołdem dla kompozytora Isaaca Albéniza jest „Iberia” (2005), opowieść pełna emocji, muzyki i tańca. To sentymentalna podróż twórcy do serca kultury hiszpańskiej. Do filmu zaangażował najlepszych hiszpańskich artystów (Sara Baras, Aida Gomez, gitarzysta Manolo Sanlucar i pianistka Rosa Torres Pardo), którzy zaprezentowali muzykę klasyczną, flamenco, balet i taniec nowoczesny.

Kolejnym filmem był muzyczny dokument z 2007 r. „Fados”. Fado to gatunek muzyczny powstały w XIX w. w biednych dzielnicach portugalskich miast; to melancholijna pieśń wykonywana przez jednego wokalistę przy akompaniamencie gitar. Film składa się z dwudziestu scen, ukazujących zróżnicowany styl tej muzyki.

Najnowszym dorobkiem Saury jest obraz z 2009 r. „Ja, Don Giovanni” („Io, Don Giovanni”), opowiadający historię prowadzącego rozpustne życie pisarza Lorenza da Ponte.

Przedstawiona powyżej skrótowa filmografia Carlosa Saury skupiła się przede wszystkim na rozmaitych aspektach jego poetyckiej wizji oraz wierności rodzimej kulturze i tradycji. Wskazała także znamiennej w jego twórczości ewolucję, Saura wciąż poszukuje bowiem nowych możliwości ekspresji, sięga po aktualne motywy, gatunki czy formy. Uniwersalności poruszanych problemów i zarazem nowatorstwu języka filmowego zawdzięcza Saura swoje zaszczytne miejsce w gronie największych twórców kina hiszpańskiego.

## II. Konglomerat realności i nierealności

### 2.1. Charakterystyczne cechy poetyki filmowej

W jednej ze swoich książek, *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Marvin D'Lugo – znawca hiszpańskiego kina, dokonał wielowymiarowej analizy twórczości Carlosa Saury<sup>8</sup>. Jego zdaniem, we wszystkich filmach Saura konsekwentnie prowadzi tę samą grę z widzem<sup>9</sup>. Sam reżyser ujął to słowami:

„Sądzę, że każdy film jest «grą» i wszystkie moje filmy są «grą». To znaczy, że bohaterowie moich filmów zawsze kogoś lub coś interpretują. Nie dlatego, że są aktorami, ale dlatego, że ja bardzo chcę, żeby oni kogoś zinterpretowali. Wiele rzeczy zaniedbuję: realizm filmu, prawidła psychologii, ale nie «grę», którą stosuję dlatego, że w tym właśnie konkretnym momencie sprawia mi to radość. Bardzo lubię «grę» i moje filmy cały czas pokazują, że są niczym innym, jak «grą»”<sup>10</sup>.

Znamiennym wyróżnikiem tej „gry” – a co za tym idzie, całej twórczości Saury – jest stosowanie swoistej perspektywy temporalnej. Linearny z reguły czas akcji w filmach Saury ulega metamorfozie. Przez rozmaite zabiegi kondensowania, wydłużania, zagęszczania czy rozproszenia, twórca unicestwia chronologię, co uwydatnia płynny charakter czasu. Owa płynność, odzwierciedlająca się na płaszczyźnie rejestracji obrazu, wyraża się jednak przede wszystkim przez zwrot ku przeszłości. Czas filmowy jest bowiem nie tylko skracalny i rozciągalny, ale także odwracalny, może przesuwac się wstecz. Włączanie się przeszłości w czas aktualny dokonuje się u Saury za pośrednictwem chwytów retrospekcyjnych. To właśnie dzięki nim można zaobserwować na ekranie niezwykle zespolenie wspomnień i chwili obecnej. Teraźniejszość roztopia się pomiędzy czasem pamięci o przeszłości a projekcją marzeń o niej. Czas ulega ustawicznemu ruchowi, przepływa i wymyka się spod powszechnie znormalizowanych pojęć. Nie pasuje do niego żadna określona kategoria,

<sup>8</sup> A. Helman, *O grach Carlosa Saury*, „Kino” 2000, nr 12, s. 50.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> E. Królikowska-Avis, *op. cit.*, s. 132.

odnosi się bowiem najczęściej do zjawiska przenikania zachodzącego pomiędzy prawdą a fikcją.

Kreacja czasoprzestrzeni w filmach Carlosa Saury oparta jest na dysonansie – na przejściach od obrazu świata autentycznego do obszarów z zaświatów. Rozpada się linearna konstrukcja akcji; granica między rzeczywistym światem postaci a światem ich fantazji, snów i wyobraźni nieustannie się zaciera. Relacja subiektywna i obiektywne doznania wzajemnie się przenikają. Bohaterowie żyją wśród autentycznych, ale także stworzonych przez siebie zdarzeń, płynnie przekraczając limity przestrzeni i czasu. Niejednokrotnie, za pośrednictwem wspomnień, pojawiają się w scenach sprzed lat, w swej aktualnej postaci. Zdarzenia zapisane w ich pamięci pełnią więc funkcję krzywego zwierciadła, pośredniczącego między dwoma światami. Celowa alogiczność wyraża się również we wzajemnej asocjacji dwóch odmiennych trybów: oznajmującego i przypuszczającego (życzeniowego). Poprzez niejednoznaczność przedstawionych sytuacji, zmienne plany czasowe i często stosowane retrospektywy, świat przedstawiony, na pozór realistyczny, staje się coraz bardziej enigmatyczny i wymyka się jednoznacznym interpretacjom. Rozróżnienie tego, co zaszło w realnym życiu z punktu widzenia filmowych bohaterów, a egzystencją wtórną czy hipotetyczną, staje się dla widza niejednokrotnie problemem. Ekranowe postaci przemieszczają się stale między poszczególnymi poziomami ontologicznymi, co w konsekwencji prowadzi do transgresji granic i powstania przestrzeni synkretycznej. Nierzadko ma się bowiem do czynienia z sytuacją, w której filmowa rzeczywistość i fikcja zaczynają się do siebie upodabniać.

„Skarbnica pamięci” zagarnia zarówno przeszłość, teraźniejszość, jak i przyszłość. Przeszłość konstituuje się bowiem w każdym wspomnieniu, pozostającym niematerialnym, lecz duchowym świadectwem minionej rzeczywistości. Co więcej, pamięć podlegająca nieustannym atakom wyobraźni i marzeń, przywłaszcza sobie prawo do robienia cięć czy lekceważenia powiązań logicznych. Podobna sytuacja ma również miejsce w przypadku filmowego obrazu, którego specyficzną właściwością jest właśnie odyskiwanie przeszłości. Świadkiem tej przeszłości, ale również symbolem mistycznego wymiaru świata, jego potęgi i sfery niedostępnej ludzkiemu poznaniu, jest absolut widma, o którym Edgar Morin napisał:

„Widmo jest w istocie tym najbardziej podstawowym obrazem istoty ludzkiej, jeszcze wcześniejszym niż świadomość samego siebie u człowieka, obrazem rozpoznawalnym w odbiciu lub w cieniu, jawiącym się we śnie i w halucynacjach, jak też w wizerunkach malowanych lub rzeźbionych; jest obrazem-fetyszem, otoczonym

ciążą we wszystkich wierzeniach w życie pozagrobowe, we wszystkich kulturach i religiach”<sup>11</sup>.

Świat ma więc właściwości powielania się i reprodukowania w kolejnych cieniach, odbiciach, odwróconych obrazach. Mnogość tych odbić, różnorodność ich charakteru dowodzą immanentnej potrzeby człowieka, jaką jest obrazowanie zastanej rzeczywistości. Ziemia, po której człowiek wędruje, staje się nieprzebytym gęszczem możliwości, otchłani, z których wyłaniają się coraz to inne kształty i wcielenia. Rodzi pragnienie potwierdzania własnego istnienia, które Roland Barthes nazywał „poświadczeniem autentyczności”<sup>12</sup>.

Zjawisko to opisał Lech Lechowicz: „Fotografia szybko nabrała autorytetu, prawnego dowodu na istnienie tego, co przeminęło, co w tak niezbity i niepodważalny sposób może dowieść zdjęcie”<sup>13</sup>. Przeszłość zapomniana, odesłana do lamusa pamięci, zostaje poddana szczególnie osobniczej reanimacji. Fotografia jest jednak czymś więcej, niż repliką minionej chwili, jest „bezpośrednim śladem odbitego świata, niczym odcisk stopy lub pośmiertna maska”<sup>14</sup>. Zdjęcie, mocą kulturowego zobiektywizowania, zaświadcza o istnieniu rzeczy, ludzi czy procesów, jest ich dokumentem. To, co zostało zapisane na skrawku światłoczułego papieru, to drobne fragmenty, wycinki czasoprzestrzeni, które człowiek gromadzi, gdyż – jak powiedziała Susan Sontag – „zbierając fotografie, zbieramy świat”<sup>15</sup>.

Człowiek, chcąc upamiętnić swe istnienie, pielęgnuje niewyraźne widmo, wyraz manifestacji władzy nad upływem czasu. Uczestniczy w zmaganiu się z własnym cieniem, które nie jest niczym innym, jak lękiem przed zniknięciem, przeminięciem bez śladu.

Fotografia żyje wspomnieniami. Wywołuje je dzięki najwrażliwszej z klisz, jaką jest ludzka zdolność do reminiscencji. W momencie przeglądania zdjęcia człowiek odbywa iluzoryczną podróż w przeszłość. Na fotografię patrzy się w tym przypadku przez pryzmat nieodwracalnych wypadków, w świetle tego, co zostało wyłączone we wspomnieniu. Taką właśnie wizję fotografii – jako magii minionej – roztoczył wspomniany wcześniej Roland Barthes<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1958, s. 42.

<sup>12</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2009, s. 143.

<sup>13</sup> L. Lechowicz, *Obiektywność i subiektywność w fotografii. Kilka uwag teoretyczno-historycznych*, „Format” 2001, nr 37, s. 34.

<sup>14</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 1986, s. 142.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 165.

<sup>16</sup> R. Barthes, *op. cit.*, s. 152.

W każdym procesie powielania rzeczywistości tkwi niezwykła siła i czar. André Bazin określił ją mianem „magii balsamowania czasu”, zaś Edgar Morin użył pojęcia „magii cienia”. Zdaniem Gustawa Junga, archetyp cienia reprezentuje ciemny aspekt osobowości człowieka, odszczepioną część jego osobowości. W mitologii jest on personifikowany przez wszelkiego rodzaju postacie demoniczne, diabelskie<sup>17</sup>. Zwrot w stronę magii i mitologii ujawnia więc źródło pierwotnych znaczeń, które są dowodem na istnienie nieświadomości. Materialne odpowiedniki pamięci niepostrzeżenie przeprowadzają patrzącego na fotografię przez granicę, która okazuje się jedynie cienką linią – dzielącą obszar pewnej i jasnej wiedzy od sfery nieznanego i nienazwanego.

Nie sposób nie zauważyć, że fotografia dzieli cechy wspólne z odbiciem lustrzanym. Pojmowana jest bowiem jako „zwierciadlane” odwzorowanie realnej rzeczywistości, gdyż podobnie jak lustro umożliwia skonfrontowanie się z wizerunkiem świata. Jerzy Busza zestawiał ten proces następująco:

„[...] pewne właściwości zwierciadła są właściwościami fotografii, która podobnie jak lustro obdarza przedmioty odwzorowane pewnym blaskiem, dematerializuje, pozbawia cielesności [...] wreszcie tak odbicie lustrzane, jak i fotograficzne, posiada nad ujętym przez siebie człowiekiem dziwną moc”<sup>18</sup>.

Są to przedmioty osobliwe, materialne odpowiedniki pamięci przeszłości. Wywodzą się z doświadczenia realnego, ale również mentalnego, były i pozostały świadectwem dotykanej i psychicznej rzeczywistości.

Od najdawniejszych czasów uznawano lustro za przedmiot cechujący się bogatą symboliką i obdarzony niezwykłą mocą, niejednokrotnie wzbudzający niepokój. Uważano bowiem, że odbicie człowieka to siedlisko jego duszy, która – jak wierzono – nie powinna błąkać się po świecie. Lustro umożliwia człowiekowi oglądanie samego siebie, uświadamia mu jego odrębność i niepowtarzalność.

Z drugiej strony, za sprawą zwierciadła dokonuje się rozdwojenie na patrzącego w lustro i odbijającego się w nim. Ten dualizm podkreśla kolejną, znaczącą właściwość lustra: zwierciadło stwarza bowiem możliwość kontemplacji, zwrócenia się w stronę własnych myśli, ku wnętrzu. Odzwierciadla przemyślenia i niepokoje, oddaje głos sumieniu, pozwala zobaczyć z przerażającą dokładnością całe życie. Lustro wiernie wchłania i zachowuje pamięć wszystkich odbitych w czasoprzestrzeni obiektów. „Gromadzi” wszelkie kształty – ludzi, zjawisk czy wydarzeń. Odbija obraz, nakładając nań kalkę empirii i historii.

<sup>17</sup> C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 421.

<sup>18</sup> J. Busza, *Wobec fotografii*, Warszawa 1983, s. 102.



„Przemijanie rzeczy w czasie [...] to przechodzenie przez lustro. [...] Przez lustro czasu teraźniejszego dokonuje się nieustanne przechodzenie od przyszłości do przeszłości. Przemijanie rzeczy w czasie, proces niedostrzegalny, płynny i łatwy – jak droga światła w przestrzeni – który nie powoduje wyłomów, nie tłucze lustra, niczemu nie zagraża, wszystko pozostawia nietknięte”<sup>19</sup>.

W książce Lewisa Carolla, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* – rekwizyt ten kojarzony jest z ukrytymi albo nieświadomymi wspomnieniami, staje się symbolem marzenia. Szczególnie zajmujący wydaje się moment „przejścia” głównej bohaterki do świata, który funkcjonował na odmiennych zasadach: „choć nie umiała powiedzieć, jak się tam dostała. [...] szkło naprawdę zaczęło rozwiewać się przed nią, jak lśniąca, srebrzysta mgiełka”<sup>20</sup>. Krainą Alicji rządzi zaskoczenie, coś wymykającego się racjonalnej ocenie. Dziewczynka zostaje więc niejako wciągnięta na „drugą stronę lustra”, gdzie jedynym pewnikiem wydaje się nieprzewidywalność. O tym, co można znaleźć wnikając w głąb przeźroczystej tafli, przekonująco napisał Federico García Lorca:

Za każdym lustrem  
jest zmarła gwiazda  
i tęcza maleńka  
uśpiona.  
Za każdym lustrem  
jest wieczny spokój  
i gniazdo dalekich uciszeń,  
do których dotrzeć się nie da.  
Lustro to mumia  
źródeł przejrzystych,  
zamyka się, jak muszla blasku  
przed nocą.  
Lustro  
to matka – rosa  
księża, która zasusza  
zachody słońc i echo kształtu<sup>21</sup>.

Podobnie jest z marzeniami sennymi – nie wiadomo, dlaczego jest się w określonym miejscu. We śnie człowiek widzi często siebie w innej postaci, nie odczuwa

<sup>19</sup> G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, przeł. W. Błońska, Warszawa 1977, s. 235.

<sup>20</sup> L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1975, s. 150.

<sup>21</sup> F. G. Lorca, *Kaprys*, [w:] *Poezje wybrane*, przeł. J. Ficowski, Warszawa 1968, s. 126.

świadomych doznań zmysłowych. Twórca psychoanalizy Zygmunt Freud odkrywając zjawisko nieświadomości, uczynił sen królewską drogą do niej. Imaginacje senne pozwalają bowiem poznać zgromadzone w nieświadomości ślady wspomnieniowe, życiowe doświadczenia, kształtujące tożsamość i decydujące o tym, kim się jest. Sen za pomocą symboli próbuje przywoływać doświadczenia, które się wydarzyły lub zostały wyparte do sfery nieświadomości. Nieokreślone pragnienia, skrywane głęboko uczucia czy emocje powracają właśnie podczas snu.

Zgodnie z duchem psychoanalizy, sen to jedynie cienie z innego świata. I choć z pozoru wydają się pozbawione logiki, są – jak stwierdził Carl Gustaw Jung – metaforycznymi przesłankami ważnych informacji, dlatego człowiek musi się uczyć je interpretować<sup>22</sup>. Sen wprowadza w ruch archetypy, uruchamiają działanie ego, prowokują afirmację „ja”. Ponadto stają się forum, na którym pojawiają się rozmaite wspólne doświadczenia ludzkości. „Błogosławiony, który sen wynalazł, ten płaszcz, który okrywa wszystkie myśli ludzkie” – mówił don Kichot, błędny rycerz z La Manczy<sup>23</sup>. Każde bowiem, choćby najbardziej lapidarne projekcje senne, pomagają zharmonizować realizację marzeń sennych z wymaganiami świata rzeczywistego.

Kolejnym pomostem łączącym świat realny z nierealnym jest wyobraźnia, sztuka wpływania na świat zewnętrzny. Jest ona zdolnością tworzenia abstrakcyjnych bytów lub przedmiotów niepostrzeganych bezpośrednio przez zmysły. Wyobraźnia zespolona z wolą tworzy magię. Sartre napisał: „Akt wyobraźni [...] jest aktem magicznym. Jest zaklęciem przeznaczonym do wywoływania przedmiotu, o którym się myśli, rzeczy, którą się pożąda w taki sposób, aby można ją było wziąć w posiadanie”<sup>24</sup>.

Wyobraźnia pozwala na przywoływanie w umyśle sytuacji minionych, nawet tych zupełnie mglistych, hipotetycznych lub niemogących zaistnieć w rzeczywistości. To uobecnianie określonych przedmiotów lub zjawisk – zdaniem Włodzimierza Szewczuka – dokonuje się samoczynnie pod wpływem bodźców słownych, spostrzeżeń lub w następstwie innych wyobrażeń<sup>25</sup>. Magia imaginacji obejmuje swym zasięgiem cały wszechświat, w niej wyraża się doskonała jedność czasoprzestrzeni. Wszechwładna ręka wyobraźni przejmuje pieczę nad każdym doświadczeniem, uczuciem i każdą myślą, nie ma nic, czym by nie mogła zawładnąć.

<sup>22</sup> Z. W. Dudek, *Podstawy psychoanalizy Junga*, Warszawa 2009, s. 214.

<sup>23</sup> M. de Cervantes, *Don Kichote*, przeł. E. Boye, Warszawa 1995, s. 87.

<sup>24</sup> J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 52.

<sup>25</sup> *Słownik psychologiczny*, red. W. Szewczuk, Warszawa 1985, s. 348.

Edgar Morin posługiwał się terminem „widmo” (*double*), które miało skupiać w sobie pojęcia repliki, zdwojenia, sobowtóra<sup>26</sup>. Filmy Saury przepełnione są właśnie widmami. Wszelkie możliwe sposoby podwajania określonych wizji i obrazów osiąga reżyser poprzez nagromadzenie fotografii, luster czy reprodukcji malarskich. Podobną optykę wprowadzając również wizje sennie, których doznają na ekranie bohaterowie filmów Saury. Dzięki technice rozszczepienia obrazu widz odnosi wrażenie, że rozgrywające się na jego oczach historie, realizowane są z dwóch różnych punktów widzenia tak, „jak gdyby świat przedstawiony zawdzięczał swoje powołanie do istnienia nie tylko autorskiemu «ja», ale także jeszcze komuś innemu”<sup>27</sup>.

Jak już było powiedziane, fotografią interesował się Saura od wczesnej młodości. Ta fascynacja zdominowała jego wyobraźnię, określając zarazem jego artystyczny styl. Zdobyte doświadczenie, poczucie estetyki i ogólna znajomość sztuki sprawiły, że na otaczający go świat zaczął patrzeć właśnie przez jej pryzmat:

„[...] robię zdjęcia po to, żeby zacząć wszystko zapamiętywać. Ale ponieważ zapamiętać własne życie znaczyłoby żyć dwa razy – rzecz niemożliwa i z pewnością nudna i bezcelowa – zadowolam się wyborem tego, [...] co najbardziej przykuwa moją uwagę [...]: ludzie, domy, miasta, krajobrazy”<sup>28</sup>.

Mimo że wybrał drogę filmowca, fotografia do dziś pozostaje jego największą namiętnością. Werbalizuje nawet swój zachwyt, wkładając w usta jednej z bohaterek filmu „Elizo, moje życie” następujące słowa: „Wynalazek fotografii fascynuje mnie. To prawie cud”<sup>29</sup>.

Cytaty fotograficzne pojawiające się w jego filmach stają się wyróżnikiem jego twórczej metody. Dostrzec je można w czołówkach, starych klaserach, gazetach czy przy nocnych stolikach bohaterów. To w nich materializuje się czas przeszły dokonany, są bowiem notatkami ze świata, który przeminął. Za sprawą tych kawałków papieru zacierają się granice pokoleń. Dla filmowych postaci są one bodźcem do refleksji, przywołania wspomnień czy nawet wspólnej rozmowy. Potwierdzając w ten sposób dewizę, że sztuka fotografii utrwala najbardziej ulotne stany przeżytej lub przeżywanej rzeczywistości. Merytoryczną rolę odgrywają także kolorowe fotosy z czasopism czy gazet, niczym z innego, „lepszego świata”. Zafałszowując realia, ujawniają one brak ich stałego charakteru, ich amorficzność i płynność – poprzez

<sup>26</sup> E. Morin, *op. cit.*, s. 43.

<sup>27</sup> A. Helman, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Kraków 2005, s. 105.

<sup>28</sup> [www.fotopolis.pl/index.php?n=7164](http://www.fotopolis.pl/index.php?n=7164) (08.02.2010).

<sup>29</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej filmu „Elizo, moje życie”.

te elementy kultury popularnej, w których świat staje się fałszywym konstruktem, nieprzystającym do prawdziwego kształtu rzeczywistości.

Na szczególną uwagę zasługuje jeden rekwizyt – album rodzinny – który niczym zaklęty talizman nieustannie powraca w wielu filmowych obrazach Saury. Okiem pamięci, jaką jest fotografia, zagląda Saura do krainy dzieciństwa. Dokonuje bolesnej kontaminacji przeszłości i teraźniejszości. Dorośli już bohaterowie mają bowiem świadomość, że cudowne chwile przepętnione idyllą, świadomością pogodnego i beztróskiego życia już nie powrócą. Pozostaje wyłącznie nostalgia za krainą, która odeszła w zapomnienie. Fotograficzne *double* stają się więc próbą ucieczki przed przemijaniem i śmiercią. Poprzez te magiczne wędrówki po miejscach naznaczonych przez rzeczy, filmy Saury nabierają niejednoznacznego wyrazu. Co więcej, sięgając głębiej, odzwierciedlają nadświadomość zamkniętą w materii. Pojawiające się w filmie przedmioty, będące niczym platońskie byty – odbiciem idei, istniejąc jako odbicie kreacji reżysera. Dwoistość ta znakomicie współgra z podwójnością czasu u Saury, z przenikaniem osobowości jego bohaterów, z istnieniem podwójnego świata – świata kreacji i świata kreowanego.

Motyw podwojenia bohaterów wspomaga również ustawicznie wykorzystywany przez Saurę dyspozytyw lustra<sup>30</sup>. Za jego pomocą prowadzi reżyser grę między rzeczywistością a jej obrazowaniem:

„W lustrze bowiem znajdziemy miarę oddalenia, które pozornie rozległe mieści się przecież ciągle w płaszczyźnie tafli. [...] Patrząc w lustro, patrzymy w siebie, poznajemy własną twarz – spoglądając w przeszłość, zagłębiamy się we wspomnienie, odnajdujemy prawdę o sobie, poznajemy swą świadomość”<sup>31</sup>.

Popularny w sztuce temat urodziwej kobiety kontemplującej swe oblicze w szklanej tafli pojawia się również w filmach hiszpańskiego mistrza. Zastosowanie takiej figury wizualnej niepozbawione jest ideologicznych implikacji. Kobieta, która niejako z natury jest estetką i dba o swoją urodę, w lustrze poszukuje autoafirmacji. W starożytności wierzono, że przeglądając się w zwierciadło, kobieta pozostawia w nim cząstkę swojej urody. Później te kobiece skłonności zaczęto interpretować jako przejaw próżności, narcyzmu czy efekt miłosnych uniesień.

Przez ten mitologiczny atrybut Saura przekazuje swój zachwyt istotą kobiecości. Doskonale rozumieją ten przekaz jego aktorki, a zwłaszcza Geraldine Chaplin, która u Saury odnajduje się w każdej roli. W przypadku mężczyzn na szczególną

<sup>30</sup> A. Helman, *Ten smutek...*, s. 107.

<sup>31</sup> B. Sycówna, *Widma. O kilku filmach Carlosa Saury*, „Powiększenie” 1983, nr 4, s. 66.

uwagę zasługuje charyzma Antonio Gadesa – choreografa i głównego bohatera trylogii poświęconej flamenco. Bohaterowie, których reżyser umieszcza przed lustrem, przyglądają się nie tylko swoim odbiciom, ale przede wszystkim spoglądają w głąb siebie. Wkraczając w obszar „lustrzanego odbicia”, rozpoczynają zarazem introspektywną podróż przez bramy nieświadomości. Kierując się myśleniem magicznym, lustrzane *double* – podobnie jak i fotograficzne – aby zaistnieć, musi pozbawić życia oryginał. Mówi o tym wuj Emilio, bohater „Ptaszka”: „Lustro pochłania część osobowości, by ją «zwrócić» w wersji zmienionej i przetworzonej”<sup>32</sup>.

Aby zaakcentować lub wydobyć na powierzchnię subiektywną naturę obrazu – reżyseria filmowa często ucieka się za pośrednictwem luster lub szyb oddzielających widza od rzeczy, do widmowego obrazu rzeczy podniesionego do drugiej potęgi<sup>33</sup>.

U Saury rolę lustra niejednokrotnie przejmują obiektyw kamery, nabierając w ten sposób nowych znaczeń. Bohaterowie filmowi patrzą w kamerę jak w lustro, dzięki czemu również widzowie mogą znaleźć się w odkrytym przez Alicję świecie.

Zdaniem Morina, do świata widm należą nie tylko „obrazy – zjawy”, obrazy materialne, ale także obrazy myślowe (halucynacje, marzenia senne). „Będąc kimś innym – nadrzędnym, widmo skupia w sobie magiczne moce. Odłącza się od człowieka śpiącego, aby przeżywać swe dosłownie nadrealne życie snu”<sup>34</sup>.

W wielu filmach Saury to właśnie sen staje się podstawowym elementem konstrukcji fikcyjnego świata. To w nich widoczne są najbardziej jednostkowe cechy tego świata, takie jak płynność, absurdalność postaci i zdarzeń czy niemożność uchwycenia wielu zjawisk poprzez ich nielogiczny i paranormalny charakter. Podczas snu dokonuje się magiczna transformacja czasu i przestrzeni.

Marcel Proust napisał: „I może też na skutek potwornej zabawy, jaka Sen urządza z Czasem – Sen tak mnie zafascynował”<sup>35</sup>. Tymi słowami można uzasadnić również zachwyt Saury wobec onirycznej poetyki. W jego filmach sennie wizje funkcjonują na tych samych prawach, co obrazy na jawie. Wizerunki widmowych postaci zgodne są z ich filmowymi pierwowzorami. Reżyser stwarza i unicestwia zarazem swoich bohaterów, ale śmierć w jego filmach nie jest nieodwołalna. Dlatego też postaci umarłych ukazywane są jako rzeczywiste.

<sup>32</sup> A. Helman, *Ten smutek...*, s. 109.

<sup>33</sup> E. Morin, *op. cit.*, s. 211.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>35</sup> W. Mastowski, *Księga aforyzmów świata*, Kęty 2001, s. 234.

### 2.1.1. Film „Nakarmić kruki” jako matryca twórczości

W zbiorze wywiadów poświęconych twórczości Saury, przygotowanym przez Linde M. Willem, iberystkę z Butler University, znaleźć można wyjaśnienie kilku istotnych kwestii dotyczących m.in. problemu zaangażowania artysty w politykę<sup>36</sup>. Saura nigdy nie uważał siebie za reżysera politycznego, choć jego filmy miały niewątpliwie antyfrankistowską wymowę. Sam reżyser często deklarował swoją apolityczność, utrzymując, że gdyby interesowała go polityka, znalazłby inny sposób wyrażania poglądów, niż realizacja filmów. Okres dyktatury Franco, rygorystycznie ograniczający swobodę twórczą, nie umożliwił mu jednak realizacji takich filmów, jakie chciał. Poetyka *détour* (obejścia), umiejętne wyrażanie tematów zahaczających o politykę w formie symboli i metafor, była tym rodzajem wypowiedzi, którą świadomie i konsekwentnie wybierał. A ów ezopowy język, któremu niezmiennie pozostawał wierny, nie zatracił swej twórczej tożsamości nawet w epoce postfrankistowskiej. W jednym z wywiadów wspomina: „Traktowanie rzeczy w sposób niebezpośredni było zawsze czymś, co bardzo lubiłem. Lubię ten sposób opowiadania i pozostałem mu wierny nawet wówczas, gdy cenzura przestała już działać”<sup>37</sup>.

Europejscy krytycy określali Saurę mianem artystycznego lidera w walce z polityką Franco. Obok filmów *stricto* politycznych, w jego dorobku znaleźć można także dzieła, w których dominowały problemy indywidualnych bohaterów, choć można je również odczytywać jako finezyjne parable frankizmu.

„A zatem nie można powiedzieć wprost, że jakiś z moich filmów jest istotnie filmem politycznym, demaskatorskim lub że zawiera takie to a takie przesłanie. [...] Sądzę, że jest w nich to demaskatorstwo, lecz zarazem wiele innych rzeczy”<sup>38</sup>.

Saura nie skupia się wyłącznie na demaskowaniu mankamentów ustroju, lecz przede wszystkim na człowieku, na ukazaniu jego egzystencjalnych problemów. Nie jest to jednak obraz jednostki w społeczeństwie pojmowanym jako środowisko polityczne. Dyskusję o etosie kultury hiszpańskiej podejmuje w oparciu o dyskurs rodzinny – wciąż silny fundament życia społecznego tego kraju.

„Doskonale pamiętam moje dzieciństwo, a wojna naznaczyła mnie w pewien sposób silniej niż mogę zdać sobie z tego sprawę. Jest to ten okres mojego życia, który pamiętam ze wszystkimi szczegółami. Wspomnienie dnia, kiedy zaczęła się wojna,

<sup>36</sup> A. Helman, *Ten smutek...*, s. 53.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 54.

wspomnienie głównie wizualne jak flashback: opuszczony budynek w pobliżu mojego domu w Madrycie; parada żołnierzy z bronią wzniesioną do salutu; wszyscy zamykali okna. Tak właśnie zapamiętałem te wydarzenia, w sposób niewiarygodnie żywy: pieśni wojenne, zabawy dzieci, bombardowania, wyłączenie światła, głód, śmierć. Ponieważ lata te były tak niezwykle dla małego dziecka, z upływem czasu wspomnienia wracały ze wzmożoną siłą<sup>39</sup>.

Wspomnienia Saury krążą najczęściej wokół rodzinnego domu. Nie bez powodu też w centrum zainteresowania twórcy znalazła się właśnie rodzina. To instytucja modelowa dla hiszpańskiej struktury społecznej, głęboko zanurzona w tradycji, ale przede wszystkim wielopokoleniowa i mocno zhierarchizowana.

„Rodzinę ma się tylko raz”<sup>40</sup> – tak mówią Hiszpanie, którzy bardzo ją sobie cenią. Mimo, że klasyczny wzorzec wielkiej rodziny ulega we współczesnej Hiszpanii erozji, niemniej zasadnicza spójność rodziny wciąż odgrywa rolę istotną. Wciąż zaciekle się broni honoru najbliższych, a tolerancja i wzajemne poświęcenie poszczególnych członków rodziny są czymś naturalnym. Normą jest również to, że ludzi starszych traktuje się szacunkiem, dlatego niejednokrotnie, także współcześnie, zdarza się, że pod jednym dachem żyje ze sobą kilka pokoleń. Hiszpańska rodzina jest przede wszystkim powiązanym uczuciowo klanem, który stanowi oparcie w różnego rodzaju kryzysowych sytuacjach; wszelkie problemy powinny być rozwiązywane w kręgu najbliższych i nie można ich przenosić w sferę publiczną.

Co prawda w dzisiejszej Hiszpanii rodziny są mniej liczne, a młodzi coraz częściej kupują własne mieszkania, jednak tendencja do utrzymywania stałych kontaktów z krewnymi jest wciąż żywa. Głównym celem małżeństwa jest posiadanie dzieci i nawet dziś niewielu rodziców jest w stanie wyzwolić się ze wzorców, sięgających czasów kultury patriarchalnej i wielkich rodów. Dzieci są nie tylko dumą i nadzieją swoich rodziców, ale także stanowią integralną część całego społeczeństwa.

Rodzinę integrują wspólnie przeżywane wydarzenia, np. Pierwsza Komunia dziecka, niejednokrotnie przybierająca bardzo ceremonialne formy, ale też wszelkie rocznice, chrzciny, wesela czy pogrzeby.

Za czasów Franco kobiety były szczególnie silnie dyskryminowane. Potrzebowały pozwolenia mężów, zwanego *permiso marital*<sup>41</sup>, praktycznie w każdym przypadku. Kobiety niezamężne w rodzinie traktowane były niemal jak służące, w małżeństwie zaś stawały się własnością mężczyzny. W tej kwestii najbardziej uderzająca była

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>40</sup> M. Meaney, *Hiszpania. Co kraj, to obyczaj*, przeł. M. Zglinicki, Warszawa 2004, s. 34.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 51.

rozbieżność między miastem a wsią, gdyż w mniejszych miasteczkach w kwestiach moralnych kobiety były znacznie gorzej traktowane. Przez wieki, z powodu silnych wpływów Kościoła katolickiego i narzucanych przezeń surowych zasad zachowań seksualnego, jakakolwiek forma emancypacji kobiet była niemożliwa i stan taki dotrwał do czasów Franco.

Obecnie równy status kobiety i mężczyzny gwarantuje konstytucja, niestety, realia, zarówno w środowisku zawodowym, jak i prywatnym są inne. Apodyktycznym, wychowanym w tradycji *machismo* Hiszpanom niełatwo zaakceptować równość obojga partnerów w różnych sferach życia, poczynwszy od życia zawodowego aż po podział obowiązków domowych, dlatego też w domowym zaciszu w dalszym ciągu obowiązuje tradycyjny podział ról. Hiszpanie wciąż dążą do tego, aby być postrzegani jako ci, którzy mają wśród domowników największy autorytet. Mężczyzn często określa się mianem zaborczych i poządlivych, rzadko też bywają wierni swoim towarzyszkom. Jeszcze do niedawna obecność kochanek w życiu żonatego mężczyzny była wręcz naturalna i nie budziła społecznego potępienia.

Saurowskim spojrzeniem na hiszpańską rodzinę jest obraz z 1975 r. „Nakarmić kruki”, uważany za najlepszy film w jego dorobku. Film, do którego Saura samodzielnie napisał scenariusz, został ironicznie zapowiedziany w finale „Kuzynki Angeliki”. Ojciec tytułowej bohaterki, karząc Luisa, przytoczył tam hiszpańskie przysłowie „Cria cuervos y te sacaran los ojos” – „Karm kruki, a one wydziobią ci oczy”<sup>42</sup>.

Symbolika czarnego kruka jest bardzo złożona, dlatego niejednokrotnie przypisuje mu się sprzeczne znaczenia. Ze względu na czarne, błyszczące upierzenie, skrzeczący głos i ciemne, przenikliwe oczy, ptaki te zaliczano do stworzeń nieczystych i złowróżbnych, nierozzerwalnie związanych ze śmiercią, okrucieństwem i wojną. Także w chrześcijaństwie kruki pełnią raczej negatywną rolę, gdyż wpisuje się je w symbolikę nieuniknionej i bolesnej samotności. Odrębny obraz wykształcił się natomiast w kulturach pozaeuropejskich. Według mitologii babilońskiej na przykład, kruk był symbolem mądrości, brał udział w stworzeniu świata i był obdarzony nadprzyrodzoną siłą oraz zdolnościami magicznymi.

Figura czarnego kruka, do której już w tytule nawiązuje Saura, przez swoją bogatą metaforę stanowi zapowiedź tego, z czym przyjdzie się widzowi zetknąć podczas projekcji. Film jest spojrzeniem na dzieciństwo, lecz nie jest ono „baudelaire’owskim niewinnym rajem”, ale czasem całkowitej bezsilności wobec nieuchronnych deter-

<sup>42</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej filmu „Kuzynka Angelika”.



minant egzystencjalnych człowieka. Reżyser zwraca szczególną uwagę na ambiwalentny charakter rodziny, która z jednej strony jawi się jako jedyna ostoja, zacisze, odnaleziony raj, a z drugiej jest miejscem zbyt wczesnej i dramatycznej inicjacji.

W „Nakarmić kruki” widz obserwuje oczami Any – jednej z córek – typowe hiszpańskie małżeństwo. On despotycznie korzysta z patriarchalnej władzy (wojskowy popierający reżim frankistowski), ona bierna i uległa, całkowicie oddana rodzinie. Młoda i utalentowana kobieta świadomie i dobrowolnie zrezygnowała kiedyś z kariery artystycznej, całkowicie poświęcając się wychowaniu trzech córek.

Postacią najbardziej charakterystyczną jest ojciec głównej bohaterki. Swoją chorobą i coraz bardziej uciążliwą żoną wydaje się znudzony, a trochę zmęczony i niecierpliwiony, zwłaszcza, gdy ona w histeryczny sposób domaga się jakichkolwiek objawów czułości i zainteresowania. Relacja między nim a żoną odzwierciedla stereotypowy model funkcjonowania hiszpańskiej rodziny doby późnego frankizmu. Każde z nich żyje w innej rzeczywistości: ona żyje przeszłością, niezdolna do wyzwolenia się z jej ograniczeń; on – osadzony w teraźniejszości, przy każdej sprzyjającej okazji romansuje z najlepszą przyjaciółką żony, Amelią, nie rezygnując również z usług świadczonych przez służącą. Choć Ana jest jeszcze zbyt młoda, by zrozumieć powikłane meandry pożycia małżeńskiego rodziców, podświadomie jednak oskarża ojca o chorobę i śmierć matki.

Akcja filmu toczy się w obrębie jednego domu, odseparowanego od świata ogrodem. Motyw pustego domu jest dla twórczości Saura typowy. Stylistyka filmu ma służyć prezentacji tego miejsca jako zamkniętej oazy na pustyni wielkiego miasta. Z niezwykłą dokładnością, powoli i majestatycznie Saura zapoznaje widza z najmniejszym szczegółem. Poetycki obraz tonącej w półmroku starej madryckiej willi, której wysmakowane piękno podkreślają znajdujące się tam przedmioty, rozłacza atmosferę lęku i tajemniczości, natomiast patetyczna tonacja i wysmakowana plastyka każdego niemal kadru pobudzają do gorzkiej refleksji na temat ludzkiej egzystencji.

Niezwykłe charakterystyczny jest, pojawiający się niczym leitmotiv – niepokojący obraz schodów. Ana kilkakrotnie przemierza schody swojego domu; czyni to np., kiedy chce spotkać się z matką, pożegnać ojca czy kiedy zmierza do kuchni, by zatrzeć ślady użycia „truczyny”. Ta rytualnie powtarzająca się czynność stanowi zapowiedź niezwykle istotnych dla niej wydarzeń. Schodząc z piętra dziewczynka dokonuje symbolicznego wejścia w dorosłość – niosąc ze sobą ból, cierpienie, strach przed chorobą i śmiercią. Zdaniem Gastona Bachelarda, zejście po schodach równoznaczne jest z wniknięciem w głąb swojej psychiki, a co za tym idzie,

w głębi swojej przeszłości<sup>43</sup>. To zejście w otchłań pamięci przypomina boudelairowskie zejście do piekieł, czy jak określał to Carl Gustaw Jung, w „sztolnie indywidualnej podświadomości”<sup>44</sup>.

W niezmiernych korytarzach swojej podświadomości odnajduje więc Ana obraz ukochanej matki, za którą tak bardzo tęskni. Francuski filozof pisze o tym:

„Jeśli samotnie, w zadumie, w domu, który nosi znak głębokości, schodzimy ciasnymi, ciemnymi schodami [...] czujemy niebawem, iż jest to zejście w przeszłość”<sup>45</sup>.

W podobnym duchu można interpretować scenę finałową, w której Ana, ubrana w mundurek stoi z innymi uczennicami przed schodami prowadzącymi do szkoły. Według D’Lugo, główna bohaterka stoi teraz przed nową drogą życiową, nowym początkiem prowadzącym ku lepszej przyszłości. Rozwój samoświadomości i własnych poglądów pozwolą jej bowiem uwolnić się od koszmaru dzieciństwa. Zakończenie filmu można odczytać także w mniej optymistycznym świetle: powrót do szkoły i podporządkowanie się reżimowi edukacji równoznaczny jest z zakończeniem błędnego i beztroskiego okresu dzieciństwa.

„Nakarmić kruki” jest pierwszym filmem Saury, który został całkowicie poświęcony kobiecie, a przede wszystkim matce i macierzyństwu. Psychoanaliza klasyczna dopatrywała się archetypicznie wspólnych zależności zarówno w pojęciu matki, jak i domu. Dom oniryczny to obraz, który w marzeniach i snach wiąże się z opiekuńczą siłą. Zamierzeniem Saury stało się ukazanie uczuciowych związków między matką a córką. Rola ojca zostaje w tym przypadku zmarginalizowana. Ponieważ Ana nie była wyczekiwany przez niego synem, już od samego początku została pozbawiona jakichkolwiek form okazywania uczuć ojcowskich. Dla dziewczynki matka stała się więc uosobieniem idealnej miłości i dobroci. Nic więc dziwnego, że nikt nie był w stanie zapełnić luki, jaka powstała w jej życiu po śmierci matki. Szczęście, jakie przeżyła Ana w dzieciństwie, zostaje brutalnie skonfrontowane ze zbyt wczesnym wejściem w dorosłość. Widz patrzy na dramatyczny rys z życia Any, która musi zmierzyć się z traumatycznymi zdarzeniami, jakie niedawno rozegrały się w jej małym świecie. Nieudane małżeństwo rodziców, ich zbyt wczesna śmierć, skazująca Anę na nieuchronne osamotnienie i życie pod opieką niedoświadczonej ciotki Pauliny sprawiają, że dzieciństwo staje się dla niej najstraszniejszym okresem w życiu.

<sup>43</sup> B. Sycówna, *Nibylandie Carlosa Saury*, „Film” 1978, nr 35, s. 20.

<sup>44</sup> Z. W. Dudek, *op. cit.*, s. 167.

<sup>45</sup> B. Sycówna, *op. cit.*, s. 20.

W rewelacyjny sposób ukazuje Saura stosunek dziecka do śmierci. W jednym z wywiadów stwierdził:

„Myślę, że dziecko wyobraża sobie śmierć inaczej niż dorosły. Myślę, że dla dziecka, przynajmniej dla Any, śmierć jest raczej wypadkiem, zniknięciem. Matka nie umarła dla Any, po prostu zniknęła, w każdej chwili może zjawić się ponownie”<sup>46</sup>.

Jednym z głównych źródeł lęku przed śmiercią jest perspektywa osamotnienia, dlatego Ana nie przyjmuje do wiadomości faktu, że odejście bliskiej jej osoby było bezpowrotne. Jedyną bronią Any wobec całkowitej bezsilności i niespełnionej potrzeby miłości, stają się jej wspomnienia. Najcenniejszym z nich jest wspomnienie matki, dzięki któremu zdołała opanować tęsknotę. Dziewczynka wierzy, że tymczasowe rozstanie z matką zakończy się z chwilą, gdy ponownie przywoła ją do siebie. Przekonana o swojej „nadzwyczajnej mocy” balansuje więc pomiędzy „tym” a „tamtym” światem. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość nie są już wzajemnie wykluczającymi się rzeczywistościami. W *Eseju o człowieku* Ernst Cassirer napisał:

„Umysł pierwotny nie uważa nigdy śmierci za zjawisko naturalne, posłuszne prawom ogólnym. Śmierć nie jest nigdy czymś nieuchronnym, jest wynikiem okoliczności. Jest dziełem czarnoksiężstwa lub magii albo jakichś innych wpływów osobowych”<sup>47</sup>.

Dzieciństwo małej Any od samego początku naznaczone zostaje piętnem Tanatosa (brata Hypnosa – boga snu). „Chcę umrzeć”<sup>48</sup> – te słowa, które podczas kłótni histerycznie wykrzykuje matka, zapadają dziewczynce głęboko w pamięć; niczym mantrę powtarza je później w chwilach osamotnienia. Magiczny rytuał dokonuje się również wtedy, gdy Ana podaje truciznę swej ciotce i trzykrotnie powtarza zaklęcie – „niech umrze”<sup>49</sup>. Znaczące jest również to, że kiedy przygotowuje swój śmiercionośny eliksir, miesza go z mlekiem (napojem płodności, związanym z macierzyństwem, ale także ezoterycznym symbolem wtajemniczenia). Dzięki temu postępek, jakiego się dopuszcza, wykonany zostaje niejako w imieniu matki. Widząc świat jedynie w kategoriach dobra lub zła, z naturalnością przypisuje sobie władzę wymierzania sprawiedliwości. Mając przekonanie, że posiada moc zarówno uśmiercania, jak i powoływania do życia, oddala od siebie – a więc w pewien sposób przejmując nad nimi kontrolę – skrywane na dnie świadomości poczucie zranienia i upokorzenia.

<sup>46</sup> B. Sycówna, *Sny Carlosa Saura*, „Kino” 1980, nr 6, s. 46.

<sup>47</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, s. 243.

<sup>48</sup> Fragment tekstu do ścieżki dźwiękowej filmu „Nakarmić kruki”.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

Niezwykłego charakteru nabiera scena pogrzebu świnki morskiej, w trakcie której Ana z namaszczeniem smaruje swoją twarz ziemią z grobu zwierzęcia. Obrządek ten budzi skojarzenia z ceremoniałem, jakiego nad zwłokami zmarłych dokonywały ludy pierwotne. Pochówek Roniego zostaje tu wyraźnie skontrastowany z pogrzebem ojca, w którym Ana wolalaby nie uczestniczyć.

Obawa przed końcem życia emanuje niemal z każdego kadru filmu. Temat śmierci jest widoczny nawet podczas zabawy dziewczynek w chowanego. Kiedy Izabelle leżąc w trawie udaje nieżywą, zaniepokojona Ana po cichu wypowiada słowa modlitwy: „Boże, spraw, by ożyła”. Jest to jeden z kilku momentów w filmie, w którym widać bezpośrednie nawiązanie do religii. Innym odniesieniem do tradycji katolickiej jest Pierwsza Komunia, której z niepokojem oczekuje Maite. Chrzęścianie przygotowują się do śmierci poprzez przyjmowane sakramenty. Dla Maite komunია była zapowiedzią konieczności uporania się z problematyką umierania.

Zasadą, której podporządkował Saura swą opowieść o przemijaniu, jest oniryzm, przyjmujący w filmie także formę marzeń czy nieuchwytnych wizji o lepszym świecie. Marzenia senne, które, jak napisał Freud, są strażnikami snu, umożliwiają wyrażenie pewnych irracjonalnych aspektów psychiki. Oniryczną metaforą podświadomych pragnień dziewczynki staje się scena, w której Ana skacze z dachu. Ten niezwykle lot, wbrew logice i prawom fizyki, jest swoistym symbolem oderwania od rzeczywistości i przeniesienia się na drugą stronę lustra.

„Dzisiaj w moim oknie błyszczą słońce”<sup>50</sup> – tak brzmią pierwsze słowa piosenki, którą Ana stale odtwarza. Siadając na swojej ulubionej kanapie i wsłuchując się w delikatne brzmienie utworu, przekracza zarazem bramę swej czarodziejskiej krainy. W cudownej Nibylandii możliwe jest wszystko, nawet ożywianie umarłych, obcowanie z nimi i odczuwanie ich obecności, gdyż nie obowiązują tam żadne kryteria prawdopodobieństwa. Spotyka tam swoją mamę, która w białoniebieskiej sukni siada przed fortepianem, by zagrać córce jej ulubioną melodię.

Wyobraźnia Any podobna jest do wyobraźni nadrealistycznej, zgodnie z którą świat postrzegany jest przez pryzmat cudowności i magii. Relatywne podejście do kategorii czasu, przestrzeni i rzeczywistości w ogóle, staje się u Saury siłą sprawczą owych nadzwyczajnych przemian, istniejących jedynie na prawach transformującej wszystko imaginacji.

Niezwykłości zdarzeń nadają również pojawiające się w filmie charakterystyczne przedmioty, takie jak lustro czy stare zdjęcia. Fotografie są przede wszystkim świa-

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

dectwem zaistnienia konkretnego zdarzenia, określonego przez substancjonalność świata, czyli – konkretny czas, przestrzeń i materialność. Pojawiają się już w czołówce filmu, ukazując radosne chwile życia rodziny. W miarę przebiegu akcji można się jednak przekonać, że szczęście, które z nich emanowało, pozostało jedynie wspomnieniem. Dla Any, jej siostry Irene i sparaliżowanej babki, świat fotografii staje się nowym życiem, czarodziejską krainą marzeń i fantazji. Starsza kobieta, słuchając ulubionych melodii, godzinami wpatruje się w zniszczone pocztówki i zdjęcia – relikty przeszłości. W swojej książce *O fotografii* Susan Sontag zwróciła uwagę na fakt, że wszystkie fotografie, bez względu na przedstawiany przedmiot, mówią to samo – *Memento mori*<sup>51</sup>. W chwili, gdy powstaje zdjęcie, człowiek spotyka się bowiem z kruchością i przemijalnością życia. Wszystkie zdjęcia stają się więc niewątpliwym świadectwem ulotności ludzi i rzeczy. To swoisty zbiór człowieczej śmiertelności, którą ludzkość pragnie przechytryć, utrwalając na fotograficznej kliszy niezwykle stany i chwile bliskie nieskończoności absolutu.

W filmie Saury kolorowe, połyskujące czasopisma, pełne pięknych modelek, niesamowitych kreacji i kosmetyków są dla Irene wyrazem lepszej rzeczywistości. Oczarowana tym niezwykłym światem dorosłych zachęca siostrę do przygotowania przedstawienia. Zaopatrzone w szminki i tusze, siadają przed lustrem, by wykonać makijaż. Następnie przebierają się w stroje rodziców, po czym naśladują ich ruchy i zachowanie.

Taki rodzaj zabawy, opartej na odgrywaniu i wytwarzaniu rzeczywistości, francuski teoretyk kultury Roger Caillois określił mianem mimikry<sup>52</sup>. Johan Huizinga określił tę zabawę, jako czynność swobodną, pozostającą poza zwykłym życiem, która dokonuje się w obrębie własnego określonego czasu i przestrzeni; czynnością przebiegającą w pewnym porządku, według określonych reguł i powołującą do życia związki społeczne, które ze swej strony chętnie otaczają się tajemnicą lub za pomocą przebrania uwydatniają swoją inność wobec zwyczajnego świata<sup>53</sup>. W filmie stworzenie wymagowanego domu pozwoliło osieroconym dziewczynom doświadczyć istotnych stron rzeczywistości, których inaczej nie byłyby w stanie przeżyć.

Jacques Thuillier określił lustro jako „symbol kruchości marzeń, ulotności nadziei i wielkiej iluzji”<sup>54</sup>. Z ową iluzją widzą ma do czynienia w scenie, kiedy Róża czesze

<sup>51</sup> S. Sontag, *op. cit.*, s. 145.

<sup>52</sup> R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 125.

<sup>53</sup> J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1998, s. 31.

<sup>54</sup> W. Mastowski, *op. cit.*, s. 254.

siedzącą przed lustrem Anę. Dotykane włosy – będących jednym z elementów kobiecości – było dla Any gestem, którym mogła obdarzać ją wyłącznie matka. Dlatego też dzięki swojej wyobraźni dziewczynka w miejsce czeszącej się opiekunki wstawiła zapamiętany obraz matki. Lustro jako przedmiot zostało w tym przypadku wyzwolone z konwencji realistycznej i nabrało cech nadprzyrodzonych. W zaczarowanym świecie Lewisa Carolla lustro było dla Alicji furtką do świata marzeń, w filmie Saury spełnia podobną funkcję: odbija wspomnienia i wywołuje obrazy ludzi, którzy stawali przed nim w przeszłości. Co więcej, powierzchnia lustra nie tylko odbija obrazy świata, ale też je wchłania, zatrzymuje i w szczególnych warunkach ukazuje na nowo.

Z każdą minutą filmu coraz głębiej i precyzyjniej widz wnika w sferę duchowych przeżyć bohaterki, zatracając poczucie granicy między rzeczywistością a fikcją. Najmniejsze choćby wspomnienie, wyobrażenie czy sen Any, to kolejna chwila przeżyta z matką, która w wewnętrznym świecie dziecka pojawia się niemal realnie. Ana nie widzi różnicy między światem realnym a nierealnym, między trybem oznajmującym a przypuszczającym. Cała akcja filmu podporządkowana zostaje regułem dziecięcej wyobraźni i rozgrywa się zgodnie z jej pragnieniami i skłonnościami.

W onirycznym świecie wyzwolonej fantazji przenikają się wzajemnie granice czasów i pokoleń trzech kobiet: matki Any, małej Any i Any dorosłej. Wszystkie zdarzenia pojawiające się na ekranie opowiadane są z perspektywy dorosłej już Any. Znamienny jest również fakt, że dojrzała już kobieta stała się niejako sobowtorem swej matki, przejęła jej sposób poruszania się, gesty i zachowania. Saura uwydatnia jeszcze ten dualizm postaci przez obsadzenie w roli trzydziestoletniej Any i jej matki tej samej aktorki – Geraldine Chaplin. Postępuje tak również po to, by uczynić bardziej oczywistym współlistnienie przeszłości i teraźniejszości w świadomości dziecka.

Na szczególną uwagę zasługuje również zastosowana przez reżysera kompozycyjna klamra. Akcja filmu rozpoczyna się nocą, a ostatnie słowa, jakie padają do widza z ekranu, brzmią: „Obudziłam się”. Wypowiada je Irene, która właśnie skończyła opowiadać siostrze swój ostatni sen. Marcel Proust W *poszukiwaniu straconego czasu* napisał „Sen jest boski, ale niestety, lada co go płoszy. [...] Po przebudzeniu jest ból”<sup>55</sup>. Słowa te znakomicie puentują istotę całego filmu. Świat, w którym żyła dotychczas Ana, był tajemniczą sferą przeszłości, światem magii i snu; przyszłość jest tym, co nastąpi po przebudzeniu.

<sup>55</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 5: *Uwięziona*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1974, s. 132.

Swobodnie krążąc po różnych poziomach fikcji, Saura z niezwykłą precyzją kreśli pośępny i smutny obraz zdarzeń, jakie rozgrywają się w świecie dorosłych. Osiągając w ten sposób głębię prawdy psychologicznej, zgodnie z którą rzeczywistością rządzą okrutne i niepojęte zjawiska, niezależne od woli człowieka, takie jak cierpienie, choroba i śmierć. Saura stawia główną bohaterkę „Nakarmić kruki” wobec bezmiaru nieuniknionej i przerażającej rzeczywistości. Nie pozostawia jej jednak bezbronnej, obdarza ją cechami kreatora, który czuwa nad całością i tworzy.

## 2.2. Motyw artysty-kreatora

Prawie w każdej opowieści Saury pojawia się postać (główny bohater lub bohaterka), która wyłamując się z powszechnie obowiązujących norm postrzegania i interpretacji świata, niczym demiurg, tworzy alternatywną rzeczywistość. Reżyser nadaje w ten sposób swoim postaciom funkcję dyspozytywu. Ukazuje człowieka – twórcę, podkreśla jego wszechmoc i siłę kreacji. Twórczość w tym przypadku można rozumieć jako wszelką działalność o charakterze innowacyjnym. Każda twórczość – jak stwierdził Józef Górniewicz – implikuje bowiem nowość i wymaga wydatkowania znacznej energii umysłowej. Proces twórczy polega na tworzeniu w umyśle, a następnie przekształcaniu i wzbogaceniu obrazu sytuacji problemowej i celu, tak długo, aż człowiek odnajdzie zadowalający go sposób osiągnięcia celu w danej sytuacji<sup>56</sup>. W starożytności wierzono, że wyłącznie bogowie mają moc powoływania do życia nowych bytów, idei czy wartości. Nawet współcześnie powszechne jest przekonanie, że twórca to osoba posiadająca charyzmę, wyjątkowy dar, swoistą iskrę bożą.

### 2.2.1. Francisco Goya y Lucientes

W przypadku plastycznych inspiracji twórczości Saury na plan pierwszy zdecydowanie wysuwa się jeden artysta – Francisco Goya y Lucientes – pierwszy hiszpański

---

<sup>56</sup> J. Górniewicz, *Kategorie pedagogiczne. Odpowiedzialność, podmiotowość, samorealizacja, tolerancja, twórczość, wyobraźnia*, Olsztyn 2001, s. 84.

artysta nowej epoki, a przede wszystkim wnikliwy obserwator ludzkiej natury. Jest dla Saury niekwestionowanym autorytetem, mistrzem, którego do dziś podziwia. Bujne i pełne dynamiki życie oraz dorobek Goi sprawiły, że reżyser zawsze marzył o filmie poświęconym temu twórcy. Zrealizował go ostatecznie w 1999 r. („Goya”). Ukazał w nim światopogląd i proces tworzenia artysty, z którym niejednokrotnie się utożsamiał. Przedstawionej historii nadaje Saura posmak wypowiedzi autobiograficznej, budując pomost między sposobem widzenia Goi a swoim własnym.

Hiszpania to kraj ostrych kontrastów, również w dziedzinie sztuki. Od końca wieku XVII malarstwo hiszpańskie nie wydało żadnej wybitnej osobowości. Okazał się nim dopiero Goya – przenikliwy sprawozdawca wydarzeń i niezłomny krytyk epoki, w której żył. Swoją wizję świata ukazał przez sztukę, niejednorodną w wyrazie – pełną niepokoju i wdzięku, posępności i radosnych napięć. Jego długa, pełna nieustannych poszukiwań droga artystyczna stała się inspiracją dla rozmaitych współczesnych kierunków malarskich, a impresjoniści i ekspresjoniści upatrują w nim swojego prekursora.

Goya, syn rzemieślnika i zubożałej szlachcianki, urodził się 30 marca 1746 r. w prowincji Aragonia. Niewiele wiadomo na temat jego dzieciństwa, aż do momentu wyjazdu do Saragossy, gdzie młodziutki Francisco zapoznał się z tajnikami sztuki malarskiej. Był człowiekiem zdeterminowanym i ambitnym, dlatego też wytrwale przezwyciężał kolejne przeszkody na drodze do kariery malarskiej. W Rzymie, gdzie spędził większą część 1770 r., wykonał kilka obrazów o tematyce mitologicznej i został wyróżniony za pracę „Hannibal odkrywający ziemie Italii ze szczytów Alp”. W latach 1771–1781 zrealizował zamówienie na freski w kościele Nuestra Señora del Pilar w Saragossie. Jego światowa kariera rozpoczęła się od zlecenia wykonania portretów członków hiszpańskiej rodziny królewskiej. W 1789 r. został pierwszym nadwornym malarzem króla Karola IV Burbona.

Z upływem lat artysta był coraz bardziej znany, nic więc dziwnego, że liczba zamówień, przede wszystkim od arystokratów, wciąż wzrastała. Goya do perfekcji opłynał umiejętność portretowania – wnikliwe spojrzenie i pewna ręka wydobywały psychologiczne subtelności malowanych osób. Nawet jednak te oficjalne portrety odbiegają daleko od obowiązującego wówczas kanonu. Został dyrektorem prestiżowej Akademii San Fernando w Madrycie i jednym z najbardziej cenionych portrecistów Europy. Z tego okresu pochodzą m.in. słynne portrety księżnej Alba – „Maja naga” i „Maja ubrana”.

Pod koniec lat 80. przeszedł poważną chorobę, która doprowadziła go do trwałej głuchoty. Wbrew powszechnemu przekonaniu o końcu jego kariery, geniusz ar-



tystyczny Goi powrócił ze zdwojoną siłą. W twórczości malarza nastąpiła jednak głęboka zmiana. Artysta zaprzestał tworzyć na zamówienie. W jego obrazach widać było jeszcze echo malowanych uprzednio scen rodzajowych, ale są utrzymane w ponurym, złowieszczym nastroju.

Twórczość Goi przypadła na tragiczny i brzemienny w skutki okres dziejów Hiszpanii: rewolucji francuskiej, a przede wszystkim wojen napoleońskich. W 1807 r. Napoleon triumfalnie wkroczył do Madrytu, rozpoczynając okres pięcioletniej francuskiej okupacji Hiszpanii. Karol IV abdykował na rzecz syna Ferdynanda VII, który jednak krótko utrzymał się na tronie, zmuszony został bowiem do zrzeczenia się korony na rzecz brata Bonapartego – Józefa. W tym czasie Goya stworzył najbardziej dramatyczny cykl osiemdziesięciu rycin – „Okropności wojny”. Grafiki Goi stanowią klasyczny przykład krytyki społecznej w sztuce i w pewnym sensie zaprzeczają ideom, którym dotąd służyło jego malarstwo. Sztuka, jaką stworzył, stała się groźnym orężem w walce z uciskiem. Piętnował szaleństwo, jakim jest wojna, wystąpił również z krytyką władzy absolutnej i Kościoła katolickiego.

Pośród wielu technik najbardziej upodobał sobie akwatintę. Dominuje w niej nie linia, lecz gra kolorów. Ta forma plastyczna pozwoliła bowiem na operowanie miękkimi plamami szarości o delikatnie zróżnicowanych barwach.

Ostatnie plansze do cyklu „Okropności wojny” wykonał po zakończeniu wojny. Przedstawił w nich alegorie ludzkich zachowań, ukazał grozę walki powstania z maja 1808 r. („Bitwa pod Puerta de Sol”) i represje, które po nim nastąpiły („Rozstrzelanie powstańców madryckich” – jeden z najbardziej przejmujących obrazów okrucieństwa wojny).

W latach 1812–1813 Anglicy wyparli wojska Napoleona, a dawny porządek został w Europie przywrócony. Stosunki Goi z Ferdynandem VII, który powrócił na tron, były jednak bardzo chłodne; schorowany i pogrążający się w depresji malarz opuścił Madryt i przeniósł się do Quinta del Sordo (Dom Głuchego). Tam powstały freski – słynne „Czarne obrazy”, wykonane na ścianach jadalni i salonu, przeniesione później na płótno. To przejmująca wizja upadku dawnego świata, obraz nędzy i rozpadu tradycyjnych wartości, zniszczenia i samozagłady. Zdeformowane twarze, ciemny i ciężki kolorystyczny świat świadczą o niezwyklej ekspresji i niemal surrealistycznej wizji twórcy. Do najbardziej przejmujących należy „Saturn pożerający swe dzieci” oraz „Judyta z głową Holofernesa” i „Pies”.

Patrząc na poszczególne etapy rozwoju sztuki Hiszpana widać, że proces ten przebiegał od wyrafinowanego malarstwa dworskiego, przez pogodną afirmację świa-

ta, ku coraz bardziej zaangażowanej ideologicznie i psychologicznie obserwacji, aż po poważną krytykę rzeczywistości.

W ostatnich latach życia Goya przebywał we Francji, gdzie zaznał się z twórczością Théodore'a Géricaulta i Eugène'a Delacroix. W 1827 r. namalował znaną „Mleczarkę z Bordeaux”, dzieło uznawane za zapowiedź impresjonizmu. Ten obraz, lekki i pogodny, jest owocem jednego z ostatnich przyptyków sił twórczych artysty. Zmarł bowiem 15 kwietnia 1828 r. w Bordeaux w otoczeniu rodziny i przyjaciół. Prochy Aragończyka, który stał się prekursorem współczesnego malarstwa europejskiego, ale przede wszystkim wystawił pomnik tradycji i kultury hiszpańskiej, powróciły do Hiszpanii. Francuski poeta, Charles Baudelaire, napisał o Goi:

„W Hiszpanii, osobliwy człowiek otworzył w dziedzinie komizmu nowe horyzonty. [...] Goya nie odznacza się właściwie niczym szczególnym [...]. Oczywiście, pograża się często w komizm okrutny i wznosi się aż do komizmu absolutnego [...]. Goya jest zawsze artystą wielkim, często przerażającym [...] Nikt nie odważył się pójść dalej niż on w kierunku możliwego absurdu”<sup>57</sup>.

Ortega y Gasset zwrócił natomiast uwagę na szczególną więź łączącą artystę z ludem, którego problemom poświęcił najsłynniejsze ze swoich obrazów. Jego zdaniem, Goya czerpał natchnienie przede wszystkim z mądrości ludowej, regionalnej symboliki oraz odwiecznej tradycji, czyniąc bohaterem swoich dzieł cały naród hiszpański, jego dramaty i niepowodzenia, ale także dążenia i nadzieje<sup>58</sup>.

## 2.2.2. Analiza filmu „Goya”

Powtarzalność hiszpańskich wzorców na przestrzeni wieków pozwoliła, zdaniem Saury, na szukanie analogii między losami Goi a losami artystów z lat 30. XX w. Odwołując się więc do historii, reżyser dotyka zarazem dotkliwych tragedii współczesności. Pragnie być postrzegany, jak Goya – jako ten, który „wymierza sprawiedliwość epoce”<sup>59</sup>. Wczesny zachwyt dorobkiem jednego z najważniejszych artystów Hiszpanii, doprowadził z upływem lat do swoistego zintegrowania wewnętrznego świata Saury – sposobu, w jaki go postrzegał, z widzeniem i interpretacją rzeczywistości.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 154–157.

<sup>58</sup> J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1993, s. 239.

<sup>59</sup> A. Helman, *Ten smutek...*, s. 187.

Film „Goya” reżyser zadedykował swojemu starszemu bratu Antonio, z którym zaczął tworzyć obraz. Tę współpracę artystyczną braci przerwała jednak śmierć Antonia 22 lipca 1998 r.

Otoczona legendą postać Goi przedstawiona została w filmie za pomocą wspomnień samego artysty, spędzającego swe ostatnie lata w południowo-zachodniej Francji, w Bordeaux. Wspomnienia malarza odradzają się na nowo, przyjmując formę opowieści kierowanych do córki Rosarity. Dziękując się doświadczeniami i przekazując tajniki swej wiedzy dziewczynce, Goya niejako przeprowadza dyskurs z samym sobą, tyle, że z wcześniejszych etapów życia. W filmie przeplatają się dwie płaszczyzny – artystyczna i ideologiczna. Zdaniem Saury, wszystkie czynniki, które w sposób pośredni lub bezpośredni wpływały na twórczość malarza, znalazły również swoje odzwierciedlenie w kształtowaniu się jego osobowości. Rezygnując z linearnego sposobu prezentacji, Saura zmierza w stronę fragmentarycznego, wręcz mozaikowego obrazowania zdarzeń. Wspomnienia Goi nie są więc monotonną rekonstrukcją minionych lat, lecz przyjmują formę wzbogaconego o doświadczenia nie tylko artysty, ale przede wszystkim człowieka, „natchnionego” testamentu. Już od najmłodszych lat dostrzegał Goya w swej córce predyspozycje malarskie, nic więc dziwnego, że to właśnie ją uczynił spadkobierczynią swej duchowej spuścizny. Dzięki wyznaniom Goi widz dowiaduje się o nim coraz więcej, coraz wyraźniej rysuje się mnogość zjawisk, które kształtowały jego myśli, coraz dokładniej widzi, co Goya brał od otaczającego świata oraz wszystko to, co temu światu dawał. Dwunastoletnia dziewczynka zajmuje w filmie stanowisko odbiorcy, pełniąc jednocześnie funkcję łącznika między nadawcą a widownią. Za sprawą narracji retrospekcyjnej widz, niemal jak w kalejdoskopie, przenosi się wraz z bohaterami o kilka dekad wstecz. Mimo że Goya, odtwarzając swe losy, dotyka górnolotnych tematów sztuki, będącej dla niego całym życiem, to jednak gdy komentuje ją, czyni to w sposób jasny i zrozumiały. Niejednokrotnie można jednak odnieść wrażenie, że kierowany do widza przekaz jest wielopłaszczyznowy. W obrazie świata przedstawionego można się doszukiwać także innych inspiracji twórcy, takich jak fascynacja oniryzmem, a jedną z przyczyn wykorzystania takiej poetyki jest ukazanie sytuacji chorego człowieka, którego niejednokrotnie zawodzi pamięć. Niejasna staje się zatem granica między rzeczywistymi wspomnieniami Goi a nieskrępowaną imaginacją.

Już w scenie pierwszej przebudzony ze snu, niczym z letargu, półprzytomny Goya snuje się ulicami Bordeaux w poszukiwaniu utraconej kobiety. Okiem kamery widz patrzy na jego zewnętrzny wizerunek, przemierzając jednocześnie wielotorowy labirynt jego złożonej psychiki.

Szczególna uwaga należy się również autorowi zdjęć do filmu, Vittorio Storaro. W niezwykle plastyczny i sugestywny sposób czerpie on z niezliczonej gamy kolorów. Barwa zyskuje tutaj status autonomiczny, a sposób operowania nią obrazuje stan zdeorientowanego umysłu: oslepiająca biel, zimna ultramaryna, chromowa żółć, czerwień – zmieniają się zaskakująco, nagle i przechodzą w ciemność zgnitych zieleni, z chwilą gdy artysta wychodzi na ulicę<sup>60</sup>.

Znamienne stało się również zastosowanie przejrzystych, plastikowych ekranów, na których w skali 1:2 zamieszczono niezbędne w filmie obrazy, zdjęcia czy fragmenty dekoracji. Najlepszym przykładem jest ekspozycja ośmiu „Kaprysów” (*Los Caprichos*), wśród których pozycję główną zajmuje grafika „Gdy rozum śpi, budzą się upiory”. Artysta nazwał je *Caprichos*, czyli pomysły, idee, twory – kaprysy fantazji<sup>61</sup>. Aby umożliwić właściwe zrozumienie całości, wszystkie rysunki uporządkował i ponumerował. Część pierwszą tworzyły arkusze przedstawiające sceny i anegdoty, drugą zaś rysunki o treści fantastycznej. Ponadto każdy szkic wzbogacony został o odpowiedni tytuł i komentarz.

Kolejna scena filmu przedstawia artystę, pracującego nad kolejnym obrazem. Malowidło miało przedstawiać jeden z głównych cudów świętego Antoniego, który wskrzesił ofiarę mordu, aby dać świadectwo niewinności oskarżonego. Święty Antoni we franciszkańskim habicie stoi pod szarym niebem – pełen skupionego napięcia, obok podnosi się z grobu przerażająco sztywny, na pół rozłożony trup, oraz stoi niewinnie posądzony o morderstwo, podnosząc ramiona. Cud odbywa się w obecności licznych widzów i widzów tych przedstawił Goya ze szczególną troskliwością. Święty, wskrzeszony nieboszczyk i niewinnie posądzony odgrywają w tym obrazie rolę rekwizytów, główny zaś nacisk położył malarz na przypatrujący się tłum<sup>62</sup>.

Tę niecodzienną historię można również zaobserwować zobrazowaną na ekranie. W wypowiedzi skierowanej wprost do widza Goya zdradza, że w kolejnym swoim dziele chciałby przedstawić życie mieszkańców stolicy. 15 maja, w dzień św. Izzydora, zgodnie ze zwyczajem, ludność Madrytu udaje się na tąkę św. Izzydora. Pierwzoplanowa sceneria obrazu „Odpust na tąkę św. Izzydora”, stanowiąca również w tym przypadku tło dla kadru, przedstawia elegancko ubranych młodzieńców, spoglądających na ponętne *majas* odpoczywające w cieniu parasolek. Po mistrzowsku zostały uchwycone mrowie ludzi i powozów, feeria barw i ruch. W oddali widać panoramę miasta. Wśród świętujących można odnaleźć również

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 210.

<sup>61</sup> L. Feuchtwanger, *Goya*, przeł. J. Fruhling, J. Grabowski, Warszawa 1973, s. 324.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 434.

postać Goi, który jednak zdaje się być całkowicie obojętny na wyjątkowy charakter uroczystości. Całą uwagę artysty absorbuje bowiem księżna Alba – María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, z którą wymienia wymowne spojrzenia. Takie zestawienie obrazów, wzajemne zintegrowanie *sacrum* i *profanum*, nasuwa skojarzenie, że to właśnie wędrownka szlakiem świętego pozwoliła Goi na odnalezienie długiego wyczekiwanego inspiracji.

Zaprezentowane w kolejnych kadrach obrazy Goi utwierdzają widza w przekonaniu, że to, co jest sztuką, jest także, a może przede wszystkim, samym życiem. Wraz z artystą kamera przemierza jego dom, pełen obrazów, akwareli, rycin; następuje zbliżenie na „Mleczarkę z Bordeaux” – jeden z najwspanialszych portretów, powstałych w ostatnim okresie twórczości. Widać delikatną twarz, różową karnację i połyskujący czepek na głowie młodej kobiety. Jej ciało spowija wielobarwna mgła, tworząca niemal nierzeczywistą aurę. W innym ujęciu kamery Goya zdradza sekret swojego serca odsłaniając obraz ukochanej – „Portret księżnej Alba”. Przedstawiona na płótnie dama to kobieta o jasnej, nieskazitelnie pięknej twarzy, dużych oczach, wyrazistych brwiach i bujnych czarnych włosach.

Jak wspomniano, najbardziej zagadkowe są „Czarne obrazy”. Ich prezentację w filmie poprzedza przemowa Goi na temat siły wyobraźni, skierowana do matki Rosarity – powraca ona pamięcią do okresu dzieciństwa i chwil spędzonych z ojcem w jego pracowni. Manewr ten sprawia, że widz ponownie znajduje się w Domu Głuchego, gdzie na ścianach widnieją przerażające alegorie stanów ludzkiej świadomości.

Widok pracowni nakłania Goyę do kontynuowania prac nad „Pielgrzymką do źródła św. Izydora”, przedstawiającą różnorodność rodzaju ludzkiego, który tak go fascynował. Malowane twarze w tłumie przypominają karykaturalne maski. Orszak wynurza się z głębi obrazu, przesuwając się wśród gry światła i cienia. Pracę udaremnia jednak niespodziewany ból głowy artysty, a kiedy atak ustępuje, Saura ukazał malarza siedzącego przy stole z głową ukrytą w ramionach, co nadało tej scenie niezwykle sugestywny wyraz. Rysunek, do którego nawiązuje scena, Goya zatytułował „Gdy rozum śpi, budzą się upiory”, objaśnienie brzmiało natomiast: „Wyobraźnia wyzwolona spod władzy rozumu, budzi straszliwe potwory. Współ z nim jest matką sztuk i źródłem zadziwiających dzieł”<sup>63</sup>. Na obrazie z tła wyłaniają się stwory nocy, sowy i nietoperze. Napierają na artystę, podchodzą coraz bliżej, koszmarnie i nieuchwytnie, chytre i bezczelne. Hiszpańskie przysłowie mówi, że dwie pary oczu jeszcze nigdy naraz nie widziały upiora. Goya zadaje kłam temu

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 452.

przysłowiu<sup>64</sup>. W swoich rysunkach niejednokrotnie ukazywał je wszystkie naraz: elfy, chochliki, strzygi, wilkołaki, wampiry i bazyliuszki. Ten dorobek malarza można scharakteryzować, odwołując się do słów Charles'a Baudelaire'a:

Senne koszmary, dziwy niepojęte.  
Noworodki na rożnach w sabat przypiekane.  
Wiedźmy miażdżą się w lustrach, a nagie dziewczęta  
Naciągając pończochy, zwabiają szatany<sup>65</sup>.

Te nierzeczywiste postaci, potwory, półzwierzęta, półdemony, ukazywały głęboko tajony lęk, który ciążył jak zmora, nie tylko nad Goyą, ale i nad całą ludzkością. *Idioma universal!* – zwykł mawiać o tych rycinach Goya. Uchwycone są w nich bowiem ludzka wielkość i jej upadek<sup>66</sup>.

W kolejnej scenie filmu widać Goyę wznoszącego toast za niepodległość Hiszpanii. Bramą, która przenosi widza z powrotem w przeszłość jest kolejny obraz, przedstawiający księżną Alba. U dołu portretu widać napis „Solo Goya” (tylko Goya), sugerujący tajemniczą więź malarza z tą wyniosłą, aczkolwiek piękną modelką. Według Liona Feuchtwangera, autora biografii Goi, związek ten przedstawiał się nieco inaczej. Goya wierzył, że uczucie, które ich łączy, było prawdziwą namiętnością, z kolei dla tej wysoko urodzonej damy było jedynie rozrywką. Księżna opisana została w tej książce jako władcza i uwodzicielsko piękna, ale zmienna i kłamliwa arystokratka.

W kolejnej scenie filmu Saura pokazuje młodą kobietę w niezwykle plastycznej pozie, niczym z portretu Velázqueza „Wenus ze zwierciadłem”. W krótkiej przebitce widz powraca do Bordeaux, gdzie Goya opowiada o dalszych losach księżnej i jej śmierci (zmarła w niewyjaśnionych okolicznościach) – w wersji Saura została otruta na polecenie królowej Marii Luizy przez Manuela Godoya. Przyjęta interpretacja ma wyjaśnić, w jaki sposób, w następnej scenie filmu – słynne portrety, „Maja ubrana” i „Maja naga”, znalazły się w kolekcji ministra, prezentowanej jedynie wybrancom. Nierealistyczna galeria dzieł, pośród których przechadza się hiszpański twórca, jest kontynuacją poprzedniej sceny. Rozpoznać tam można „Portret Karola VI z rodziną” – tłum postaci przybierających wyniosłe pozy, wyrażnie kontrastujące z widocznymi niedostatkami urody i intelektu. Jedyń osobą, która na obrazie zdaje się nie uczestniczyć w żalosnym przedstawieniu, jest właśnie sam jego autor.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 507.

<sup>65</sup> E. Królikowska-Avis, *op. cit.*, s. 112.

<sup>66</sup> L. Feuchtwanger, *op. cit.*, s. 475.

Paralelę między tym obrazem jest dzieło „Panny dworskie” Diego Velázqueza, które w następnym ujęciu kontempluje Goya, dając wyraz głębokiemu uznaniu dla twórczości swego poprzednika. Velázquez – nadworny malarz Filipa IV w genialny sposób ukazał królewski dwór w Madrycie, stosując grę luster i pomieszczeń (podobnej metody użył Goya, realizując portret rodziny królewskiej); ukazał obraz prawdziwego świata, który był zarazem sztuką – przedstawieniem teatralnym złożonym z wielu scen. Był mistrzem kompozycji, a równocześnie niezrównanym interpretatorem duszy ludzkiej, do czego Goya nieustannie dążył. Właśnie w tej scenie Goya przyznał, że jego nauczycielami byli Velázquez, Rembrandt i natura.

Następne sceny filmu Saury dotyczą „Okropności wojny”, w których Goya ukazał skutki wojennej demoralizacji – obojętność, bezwzględność, brak współczucia i ludzkiej solidarności. Dzieła te pełne są namiętnego sprzeciwu wobec szaleństwa płynącego z irracjonalnej przemocy i jej destrukcyjnego wpływu na człowieka.

W filmie Saury powraca groza i okropieństwo wojny. Analizując warsztat reżysera nie sposób pominąć zastosowanej przez niego niezwykle ekspresyjnej techniki plastycznej. „Okropności wojny” zostają bowiem w formie performance’u odegrane przez członków katalońskiego zespołu teatralnego „La Fura dels Baus”<sup>67</sup>. Autorem muzyki do tego niezwykle nowatorskiego spektaklu był Ryuichi Sakamoto. Scena stała się kalką obrazu z 1814 r. „Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808”. Jak jasnowidzący geniusz Goya stworzył obraz, który pozostał przerażającym symbolem naszej epoki<sup>68</sup>. Taneczna scena filmu w znacznej mierze została zaczerpnięta właśnie z „Okropności wojny”. Teatralizację i dramaturgię sekwencji zintensyfikowała jeszcze bardziej odpowiednia kolorystyka i zharmonizowanie ruchów artystów. Dysonans między jaskrawym, wystrzonym tłem a mroczną, celowo zgaszoną barwą sylwetek tańczących postaci, jeszcze bardziej uwydatnia widowiskowość przedsięwzięcia. Performatywność tej sceny umożliwia tu opis „całej gamy możliwości powstałych w świecie, w którym nikną granice między faktami rzeczywistymi a medialnymi, oryginałem a kopią, występem na scenie i w życiu”<sup>69</sup>.

W finałowej scenie filmu widać tajemniczą postać kobiety w czarnej sukni, której cień pada na łóżko znegowanego chorobą starca. Życie Goi – wielkiego mistrza sztuki, wnikliwego komentatora historii, ale i zwykłego człowieka – awanturnika i kobieciarza, dobiega końca. „Ya es hora” – nadeszła godzina śmierci, której

<sup>67</sup> A. Helman, *Ten smutek...*, s. 216.

<sup>68</sup> J. Białostocki, op. cit., s. 416.

<sup>69</sup> R. Schechner, *Performatywność*, „Dialog” 2003, nr 6, s. 136.

symbolem, jak się później okazuje, jest księżna Alba. Taki chwyt reżysera pozwala na połączenie dwóch integralnych części ludzkiej egzystencji – miłości i śmierci. Obraz Saury daleki jest od biogramu artysty. Celem reżysera było bowiem przede wszystkim ukazanie samej sztuki Goi – siły natchnienia, które nie tylko ukształtowało jego światopogląd, ale i było całym jego życiem.

### 2.3. Topos *theatrum mundi*

W twórczości Carlosa Saury zagadnienie teatralizacji czasoprzestrzeni występuje niezwykle często. Zabieg porównania świata do teatru, a ludzi do aktorów ma bogatą tradycję, nawiązywano do niego już w filozofii greckiej, w filozofii chrześcijańskiej stosował ją np. św. Augustyn z Hippony i św. Jan Chryzostom. W literaturze hiszpańskiej rozpowszechniła się w XVI w. dzięki tłumaczeniom pism Erazma z Rotterdamu. Po raz pierwszy sztukę zawierającą ten motyw zaprezentował Lope de Vega w *Lo fingo verdadero* (Prawdziwe zmyślenie). Zdaniem Leszka Kolankiewicza, idea świata teatru, powtarzana w ciągu wieków przez mówców i pisarzy, stała się toposem – obiegowym motywem – określanym mianem *theatrum mundi*<sup>70</sup>. Również w filmach Saury bohaterzy stają aktorami w „wielkim teatrze świata”, w którym grają narzucone wcześniej role. W starożytności Epiktet twierdził:

„Pamiętaj, że jesteś aktorem grającym rolę w widowisku scenicznym, a do tego w takim widowisku, jakie spodobało się dramaturgowi ułożyć: w krótkim – jeżeli krótkie, w długim – jeżeli długie. Jeżeli chciał, żebyś zagrał rolę żebraka, staraj się i tę rolę po mistrzowsku odegrać. I tak samo się staraj, kiedy ci powierzy rolę chromego, monarchy albo szarego obywatela. Twoją bowiem jedynie jest rzeczą powierzono ci rolę odegrać pięknie, sam wybór natomiast roli jest sprawą kogo innego”<sup>71</sup>.

Teatr staje się dla reżysera przestrzenią i narzędziem tworzenia: to Saura pisze scenariusz i to on zyskuje miano głównego demiurga. W swoich teatralnych kreacjach nie respektuje jednak sztywnego podziału przestrzeni na scenę i widownię, odrzuca ramę sceniczną, mnoży i rozdziela postacie, a przede wszystkim igra z perspektywą czasową. Jednak, jak napisała Alicja Helman, bohaterowie są aktorami nie tylko

<sup>70</sup> L. Kolankiewicz, *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2005, s. 23.

<sup>71</sup> Epiktet, *Diatryby. Encheiridion*, przeł. L. Joachimowicz, Warszawa 1961, s. 463.



w „teatrze świata” i nie tylko w „teatrze Saury”, ale także w teatrze, który stwarzają sami<sup>72</sup>. Teatr wdiera się we wszystkie obszary życia filmowych postaci. Wszystko staje się grą, a w grze – teatrem. Teatralizacja bowiem to szczytowa faza gry, w której bohaterowie nie grają nieświadomie (to czynią wszyscy i zawsze), lecz świadomie<sup>73</sup>. Znamienny w twórczości Saury wydaje się fakt, że widowisko obejmujące rzeczywistość samo posługuje się „poszczególnymi widowiskami [...], by rytmicznie utwierdzać i potwierdzać swe niepodzielne panowanie”<sup>74</sup>.

W harmonijny sposób połączył Saura figury twórcy – reżysera, aktora, bohatera, a nawet widza, tworząc bogate spektrum artysty. Co więcej, poprzez zastosowanie teatralnej metafory ukazał świat, w którym człowiek żyje jako grę iluzji. Wszyscy ludzie odgrywają bowiem przed sobą komedię pozoru i fikcji, co ujmuje maksyma „Totus mundus agit histrionen”.

Teatr Saury opiera się przede wszystkim na symbolice i grze ciała. Rola dialogów zostaje tutaj ograniczona, ważniejszy jest sam aktor – jego ruchy, mimika, ekspresja. Taka redukcja przekazu słownego na rzecz ruchu i symboli, dodatkowo wspieranych muzyką, stwarza atmosferę niemal mistyczną.

„Ruch stanowił podstawowy element gier – obrzędów – zabaw – zaklęć, którymi starał się urozmaicić i udoskonalić swą egzystencję jaskiniowy antenat naszej społeczności. Ruch markujący walkę, miłość, śmierć, ruch służący przywołaniu pomysłowości, obfitości, bezpieczeństwa. Ten ruch przekształcony i przekształcający, ruch – najbardziej dynamiczny środek wyrazu, ileż bogatszy i bardziej bezpośredni w oddziaływaniu, niżli niewyrobiony pojęciowo, prymitywny język – niósł coraz to nowe komunikaty, służył określeniu uczuć, pragnień i obaw<sup>75</sup>. Jak bowiem stwierdził Andrzej Hausbrandt:

„Środkami przekazu w filmach hiszpańskiego mistrza są plastyka ciała i aktorskie środki wyrazu, a treści werbalne nabierają charakteru emblematycznego. Symbolika oraz rekwizyty stają się uniwersalnym językiem, który mogą zrozumieć wszyscy widzowie, zaś sam aktor staje się swoistym medium, które, zdaniem Grotowskiego, «świadomie w obliczu innych, dokonuje aktu prawdy, ujawniając siebie, [dokonując] eksterioryzacji skrajnej, ale rzeczowej i ujętej w strukturę». [...] Chodzi mianowicie o sedno, o sam rdzeń sztuki aktora: ażeby to, co czyni, czynił całym sobą”<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> A. Helman, *Ten smutek...*, s. 131.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>74</sup> K. Rutkowski, *Ostatni pasaż. Przepowieść o byciu byle-jakim*, Gdańsk 2007, s. 30.

<sup>75</sup> A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1981.

<sup>76</sup> J. Grotowski, *Aktor ogołocony*, [w:] *Teksty z lat 1965–1969*, Wrocław 1990, s. 24.

### 2.3.1. „Flamenco”

Geniusz jazzu Miles Davis przyznał kiedyś: „Czasami, słysząc flamenco, padam na kolana”<sup>77</sup>. Jego słabość do flamenco, muzyki wyrażającej radości i smutku życia, nie jest wyjątkowa. Podobnie mówił o niej Carlos Saura, twórca filmu „Flamenco”:

„Zbliżałem się do flamenco na palcach, zawsze z szacunkiem należnym muzyce, którą czuję głęboko w moim wnętrzu, a która wymyka mi się z rąk”<sup>78</sup>.

To muzyka z rozgranego promieniami słonecznymi kraju, płynąca prosto z serca tamtejszego ludu. Flamenco, mocno zakorzenione w folklorze południowej Hiszpanii, powstało na początku XVIII w. w Andaluzji. Uważa się, że ten gatunek muzyki i tańca pojawił się dzięki Cyganom (*Gitanos*), którzy muzykę mieli we krwi, byli też świetnymi tancerzami i to dzięki nim właśnie flamenco uzyskało swój niepowtarzalny koloryt.

Jest to jednak jedna z hipotez, gdyż flamenco kształtowało się przez wieki z elementów różnych kultur: z bizantyjskich melorecytacji liturgicznych, żydowskich pieśni religijnych, ale także muzyki arabskiej. Według etymologii, słowo *flamenco* pochodzi z arabskiego *felagmengü*, oznaczającego wędrującego wieśniaka. Podstawową formą ekspresji jest śpiew, który początkowo wykonywano przy akompaniamencie rytmu wybijanego dłońmi (*toque de palmas*).

Jedną z podstawowych form flamenco jest tzw. pieśń głęboka lub wielka (*cante grande*, *cante jondo*) poważna i przejmująca, opowiadająca o pełnej bólu i udręki stronie życia. „Jest to śpiew naprawdę głęboki, głębszy od wszystkich studni i wszystkich mórz obejmujących ziemię, o wiele głębszy niż serce, które w danej chwili go czuje, i głos, który go śpiewa; posiada on bowiem prawie nieskończoną głębię”<sup>79</sup>. Korzeni tej formy można doszukiwać się w pieśniach religijnych. Utwory te należą do najstarszych i zarazem najtrudniejszych w wykonaniu.

Drugą formą jest pieśń mała (*cante chico*), lekka, opiewająca tematykę radości i szczęścia. To utwory wpadające w ucho i stosunkowo proste do opanowania, cieszą się ogromną popularnością.

Flamenco rozpowszechniło się dzięki kawiarnianym śpiewakom (*cafes cantantes*) i od lat 50. XX w. zaczęło docierać do szerszej widowni. Wtedy też wprowadzono

<sup>77</sup> Podróże marzeń. Hiszpania, red. M. Gatuszka, Warszawa 2005, s. 101.

<sup>78</sup> [www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy\\_wy\\_carlos\\_saura\\_krolikarnia](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy_wy_carlos_saura_krolikarnia) (17.03.2010).

<sup>79</sup> F. G. Lorca, *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, przeł. Z. Szleyen, Kraków 1987, s. 244.

gitarę – uważaną obecnie wręcz za hiszpański instrument narodowy – jako podstawowy akompaniament.

Taniec (*baile*), który towarzyszy śpiewakowi, również wyłonił się z połączenia form wcześniejszych – tańców ludowych i dworskich. „Fandango tańczone przez Cyganów ekscytuje aż do lubieżności”<sup>80</sup>. Istotą tańca flamenco jest rytmiczna praca stóp, ruchy ramion i całego ciała oraz dopełniające je *taconeado* (wystukiwanie pochodów rytmicznych), *palmas sordas* (klaskanie) i *pitos* (strzelanie palcami). Podstawowym parametrem muzyki flamenco jest rytm. Opanowanie podstawowego kanonu 50 stylów (*palos*), składających się z harmonicznym i rytmicznym schematów, stanowi fundament, na którym bazują artyści. Jednak w prawdziwym flamenco technika jest rzeczą wtórną wobec dogłębnego i pełnego pasji zaangażowania wykonawców.

W wywiadzie przeprowadzonym przez Elżbietę Królikowską-Avis, Carlos Saura zdradził przyczynę swej pasji do flamenco:

„Ta moja skłonność do Południa jest nieuleczalna [...]. Mój ojciec pochodził z wybrzeża Morza Śródziemnego, z Lewantu. Do dziś mam tam rodzinę. Myślę, że zawsze miałem podwójną osobowość. Już kiedy zaczynałem pracę jako fotograf, byłem pod silnym wrażeniem Południa. [...] to rodzaj magii, nigdy tego nie zapomniałem. Kiedy tylko mogłem, wprowadzałem do moich filmów motywy Południa. Począwszy od «Los Golfos» do «Ay, Carmela» w moich filmach jest wiele muzyki i tańca z Andaluzji”<sup>81</sup>.

Efektom owej fascynacji stał się film „Flamenco” – właściwie esej – jak nazwał go reżyser we wspomnianym wywiadzie – specyficzny i niekonwencjonalny w swej strukturze. Pozbawiony fabuły, stuminutowy film jest serią dwudziestu bajecznie wyrafinowanych obrazów, przepełnionych muzyką i tańcem. Zagrało w nim ponad trzystu artystów, przedstawiających różne odmiany ognistego flamenco. Nietypowym rozwiązaniem okazał się również wybór miejsca, w którym artystyczny projekt Saury został zrealizowany: opuszczona stacja kolejowa w Sewilli – Plaza de Armas.

W pierwszej odsonie filmu widz obserwuje andaluzyjskich śpiewaków wykonujących jeden z rodzajów *palos* – *bulerías*. Nazwa tańca pochodzi od hiszpańskiego słowa *bulería*, oznaczającego zabawę, gwar. Styl charakteryzuje się szybkim tempem i ekspresją. Jedną z najważniejszych postaci współczesnego flamenco jest

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>81</sup> E. Królikowska-Avis, Carlos Saura w Londynie, „Kino” 1993, nr 7, s. 40.

gitarzysta Paco de Lucia, który w tym filmie zaprezentował doskonałą technikę. Pozwoliła mu ona wydobyć z gitary brzmienia wyrażające różnorodne emocje. Gitarzysta tak tłumaczył tę sztukę:

„Śpiewak i gitarzysta chcą dokładnie przekazać dokładnie to samo, ale u śpiewaka płynie to prosto z serca, podczas gdy u gitarzysty musi najpierw przejść przez gitarę. Trzeba wyćwiczyć technikę aż do momentu, w którym zapomnimy o swoich palcach i wyrażamy dokładnie to, co czujemy bez zauważenia obecności instrumentu”<sup>82</sup>.

Obrazuje to stwierdzenie w kolejnej scenie filmu występ sekstetu, któremu przewodniczy właśnie Paco de Lucia. Wirtuozeria ich występu kryje się w gwałtownych przeskokach od stanu wewnętrznego skupienia do gwałtownego, niemal szalonego, uwolnienia energii. Muzycy niezwykle gładko przechodzą z najniższych do najwyższych tonów, swobodnie balansując na granicy szeptu i krzyku. Dogłębne emocje widzów wzbudzają również teksty utworów, o których antropolog William Washabaugh wyraził się, że pisane są „wymownym, poetyckim stylem, który działa niczym mentalny klucz otwierający zapory namiętności”<sup>83</sup>.

Prześlaniem Andaluzji – hiszpańskiej Arkadii i ojczyzny flamenco, stał się w filmie cytata z *Romancy lunatycznej* Lorki: „Zielonej pragnę zieleni”<sup>84</sup>, który pojawia się w następnej scenie i jest podkładem do wykonywanej rumbi. Wywodzi się ona z tańców kubańskich i należy do grupy tańców radosnych, tańczonych w czasie fiesty. Składa się z dwóch części: wolniejszej i niezwykle żywej. W choreografii nie brakuje charakterystycznego dla flamenco elementu uwodzenia: tancerka kusi tańczącego z nią mężczyznę, a on nie pozostaje obojętny na zaproszenie kobiety. Artyści, oprócz dynamicznej choreografii prezentują również mistrzowski popis szybkich stepów. W tańcu męskim uwagę przykuwa także charakterystyczne odbijanie dłoni o kolano, udo czy brzeg stopy, przeplatane rytmicznym klaskaniem.

Prosty pod względem konstrukcji film jest jednak złożoną kompozycją muzyczną, charakteryzującą się zmysłowością i emocjonalną głębią. Nieco wydłużona struktura filmu pozwoliła Saurze nie tylko zaprezentować różnorodne formy artystyczne, od indywidualnych występów po pokazy zespołowe, przede wszystkim jednak umożliwiła ukazania tego, co we flamenco jest najistotniejsze:

„We flamenco nie można sobie pozwolić na cięcia i skróty. Ten sposób ekspresji ma swoje bardzo szczególne wymagania, bardziej oczywiste dla specjalistów.

<sup>82</sup> M. Gałuszka, op. cit., s. 102.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>84</sup> F. G. Lorca, op. cit., s. 96.

Cantaorowi czy tancerzowi nie wolno przerywać, bo grozi to, że zniknie ta ludzka, głęboka wartość, decydująca o tym, że flamenco jest właśnie tym, czym jest”<sup>85</sup>.

W filmie Saury główną rolę objął charyzmatyczny Joaquín Cortés. Artysta specjalizujący się w bardziej współczesnych formach tańca flamenco, dokonał tu jednak połączenia tych innowacji ze stylem sięgającym XVIII w. Cortés czuwa nad artystycznym widowiskiem, sprawiając, że muzycy dostosowują się do tańca, dzięki czemu taniec i muzyka prowadzą ze sobą specyficzny dialog.

Uroda artystów, których taneczne mistrzostwo widz obserwuje w filmie daleka jest od powszechnie przyjętych kulturowych kanonów piękna, są też przeważnie starsi wiekiem. Jednak właśnie dzięki temu emanują niezwykłą charyzmą, która przyciąga uwagę odbiorcy. Ich gesty i ruchy ciała w większym stopniu podkreślają znaczenie muzyki i słów pieśni. Irena Turska stwierdziła, że taniec powstał jako naturalna potrzeba ruchu przy muzyce oraz uzewnętrzniania swych uczuć za pomocą gestów, ruchów i mimiki<sup>86</sup>. We flamenco mężczyźni, poprzez swoją taneczną postawę – dumna i wyprężona sylwetka, dostojny wyraz twarzy i przenikliwe spojrzenie – pragną zaakcentować przede wszystkim swoją witalną siłę i dominację. Istota tańca opiera się na wyraźnym i mocnym stepowaniu, a jego dramaturgię budują statyczna postawa oraz pewne kroki.

Kobiecość wyraża się przez niepowtarzalne i wyjątkowo barwne stroje, wzorowane na ludowych kreacjach mieszkańców Andaluzji. Szerokie, kolorowe spódnice, gorset i bogato zdobione chusty nadają kobietom niezwykle wyrazistego charakteru. Uzupełnieniem bywa wachlarz, grzebień i kwiat we włosach. Strój tancerzy jest czarny, ciemnobrązowy lub granatowy, na ogół złożony z jedwabnej koszuli z długimi rękawami, czarnych spodni, kamizelki lub szerokiego pasa oraz butów z obcasami. Dodatek stanowią zaś mała apaszka pod szyją i charakterystyczny kapelusz.

W filmie Saury taniec ukazany został jako sztuka nierozzerwalnie związana z muzyką i śpiewem. To właśnie on, obok śpiewu oraz gry na gitarze stanowi o istocie tej sztuki. To zbiorowe lub indywidualne wyrażanie stanów emocjonalnych za pomocą rytmicznych ruchów ciała<sup>87</sup>, dlatego w filmie Saury artyści koncentrują się na niezwyklej ekspresji, którą osiągną za pomocą rozbudowanych figur choreograficznych, gestów, mimiki, a także przez wyraźne akcentowanie rytmu. Ruchy tancerzy zostały bowiem znakomicie zsynchronizowane z wykonywanymi utworami. Taniec,

<sup>85</sup> E. Królikowska-Avis, *Carlos Saura w Londynie...*, s. 40.

<sup>86</sup> I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 87.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 63.

„będący poezją ruchu i melodią ciała”<sup>88</sup>, stał się w filmie Saury uniwersalną formą przekazu; pozwala wyrażać emocje płynące z głębi duszy. Flamenco wyraża nie tylko takie uczucia, jak ból, radość, smutek czy nienawiść, ale również wszystko to, co stanowi ludzką codzienność. Reżyser „Flamenco” mówi o tym następująco:

„Namiętność uważa się za jedną z elementarnych sił rządzących naszym życiem, podobnie jak miłość, śmierć, morderstwo, zazdrość. To wszystko odnajdujemy we flamenco jakby niezależnie od samego tańca. W mojej trylogii starałem się dać tego syntezę”<sup>89</sup>.

Film Saury oddaje kwintesencję flamenco – sztuki pełnej pasji, trudnej, ale urzekającej, a jej najlepszymi wykonawcami byli i zawsze będą rodowici Hiszpanie.

### 2.3.2. „Krwawe gody”

„Krwawe gody” otwierają trylogię (następne części to „Carmen” i „Czarodziejska miłość”), którą Carlos Saura zrealizował przy współpracy ze znakomitym tancerzem i baletmistrem, Antonio Gadesem. Trzonem fabuły jest niemal dokumentalny obraz przygotowań choreografa do spektaklu baletowo-muzycznego, zainspirowanego dramatem *Krwawe gody* Federico Garcíi Lorki (1898–1936). Tłumacz poezji Lorki na język polski, Jan Zych, nazwał go symbolem poezji hiszpańskiej XX w. Jego zdaniem był to niewątpliwie jeden z najwybitniejszych – jeżeli nie najwybitniejszy – poeta i dramaturg hiszpański stulecia<sup>90</sup>.

W *Krwawych godach* można odnaleźć wszystko to, co stanowi wyróżnik całej twórczości poety. Na plan pierwszy wysuwa się niezwykle wyraźny związek jego twórczości z folklorem cygańskim, zakorzenionym od wieków w Andaluzji. Na tle obrazu cygańskiej wioski i jej mieszkańców ukazuje los spragnionej miłości kobiety, prześladowanej bezdusznymi przesądami społeczeństwa. Osnową sztuki staje się fatum wiszące nad bohaterką. Nie można oprzeć się więc wrażeniu, że jednym z głównych celów pisarza jest podkreślenie tragizmu życia. W jego dramacie przeważa bowiem cierpienie i ból – przy okazji istota andaluzyjskiego *cante jondo*.

<sup>88</sup> O. Kuźmińska, *Piękno ruchu taneczno-gimnastycznego*, Poznań 1966, s. 53.

<sup>89</sup> E. Królikowska-Avis, *Carlos Saura w Londynie...*, s. 40.

<sup>90</sup> *Dzieje literatur europejskich*, t. 1, cz. 2, red. W. Floryan, Warszawa 1997, s. 1013.

„U Federica wszystko było natchnieniem, a jego życie, tak pięknie zgodne z jego dziełem, było triumfem wolności; u niego pomiędzy życiem a dziełem zachodziła ciągła wymiana psychiczna i fizyczna tak trwała, żarliwa, że uczyniła je po wsze czasy nierozłącznymi i niepodzielnymi”<sup>91</sup>.

Akcja *Krwawych godów* Lorki oparta została na autentycznych wydarzeniach, które miały miejsce pod koniec lat 30. w Andaluzji. Jest to opowieść o walczącej o swoją wolność dziewczynie, która w dniu ślubu porzuca niedoszłego męża i ucieka z kochankiem. Wielka namiętność prowadzi jednak do tragedii. Rozpacz, ból i łzy człowieka pozbawionego zdrowego rozsądku i kierującego się instynktem, stały się tematem, który w filmie Saury zapragnął przedstawić w swoim spektaklu młody tancerz Antonio, jego widowisko dopiero się rodzi, powstaje na oczach widza w sali prób. Czerpie wprawdzie bardzo wiele z pierwowzoru, ale nie brak w nim również licznych innowacyjnych rozwiązań.

Z każdym kolejnym kadrem widz odkrywa siłę prostych czynności i zabiegów dokonywanych przez grupę Gadesa. W układach baletowych pojawiają się niezwykle odrębne style choreograficzne, od flamenco po hiszpańskie tańce ludowe, a redukcja warstwy słownej i minimalizacja dialogów wzmacnia ekspresję tancerzy. Mistrzostwo Antonio Gadesa – autora tanecznych układów i wykonawcy – osiąga w filmie Saury szczyt. Struktura obrazu ma charakter o wiele bardziej złożony, niż można było przypuszczać na pierwszy rzut oka. W jednej z pierwszych scen, w pozbawionej rekwizytów sali prób, następuje sekwencja ćwiczeń i przymiarek do scen. Doskonalenie poszczególnych figur tanecznych dokonuje się przed lustrem – narzędziem kontroli i niejako zdublowanym ekranem. Pojawiające się tutaj lustra nie tylko zmieniają perspektywę postrzegania, ale stają się również znakiem konfrontacji bohatera z samym sobą. Kontaminacją tej sceny jest następne ujęcie, w którym widać Gadesa patrzącego w kamerę i snującego autobiograficzną opowieść. Na oczach widza film o powstawaniu spektaklu niepostrzeżenie przeistacza się w dramat miłości i śmierci, którego historia została przytoczona w pięciu odsłonach.

W scenie pierwszej widać młodego mężczyznę – Pana Młodego, ostatniego z rodu, tańczącego ze swoją matką. Scena druga rozgrywa się w domu Leonarda. Czeka jąca na niego żona kołysze dziecko do snu. Mimo że kobieta okazuje mu miłość, wie, że on już jej nie kocha. Swoje serce mężczyzna oddał innej kobiecie – tej, która ma poślubić Pana Młodego. Siła ekspresji filmowców i tancerzy wywiera największe wrażenie w scenie trzeciej, przedstawiającej niespełnione pragnienia nieszczęśliwych kochanków. W kolejnej, najdłuższej scenie, widać porywający ta-

<sup>91</sup> F. G. Lorca, *op. cit.*, s. 26.

niec śmierci, w którym kochankowie ścigają się wzrokiem. Ich dyskretne zniknięcie zauważa matka Pana Młodego. Wręcza mu nóż i podjudza zdesperowanego syna. Opowieść kończy się pełnym autentyzmu i jednocześnie patosu akcentem. W zwolnionym tempie widz obserwuje walczących mężczyzn, którzy się wzajemnie zabijają, następnie kamera przenosi się na Pannę Młodą, która w zakrwawionej sukni stoi przed lustrem.

„Krwawe gody” to nieprzeciętny przykład kina muzycznego. Autorem znakomitej – pełnej napięcia i zmysłowości – muzyki jest Emilio de Diego. W obrazie Saura, oprócz aktorstwa i muzyki, pojawia się również taniec, który stanowi uzupełnienie spektaklu. To właśnie flamenco nadaje filmowi niezwykłego charakteru i widowiskowości. Swoją taneczny kunszt prezentują także Antonio Gades (Leonardo), Cristina Hoyos (Panna Młoda) i Juan Antonio Jimenez (Pan Młody). Znamienny jest fakt, że to Federico García Lorca – do którego twórczości nawiązuje Saura – stał się w tym obrazie najważniejszym piewcą i propagatorem tego tańca. Był poetą i dramaturgiem, ale też rysownikiem oraz gitarzystą flamenco. Początkowo flamenco funkcjonowało w zamkniętej społeczności cygańskiej, dopiero Lorca – pragnąc obronić przed zapomnieniem andaluzyjską kulturę – zaczął spisywać ludowe wersje utworów.

Również w jego poezji widać głęboką inspirację flamenco. Poeta podkreślał przede wszystkim tkwiącą w nim niezwykłą moc i tajemną siłę wyrazu, której „żaden filozof jeszcze nie wytłumaczył”<sup>92</sup>. To właśnie za sprawą jego wierszy, flamenco zaczęło urastać do rangi sztuki, będącej zarazem zapisem tradycji Cyganów południowej Hiszpanii. Według Lorki, dowodem na potencjał kulturoznawczy tej pozbawionej własnej ojczyzny grupy etnicznej jest właśnie sztuka tańca. Fenomen tej formy ekspresji tkwi bowiem w jej różnorodności, flamenco kształtowało się pod wpływem wielu tradycji, które przenikały podczas kolejnych etapów cygańskich wędrówek. García Lorca był również głównym inicjatorem (obok Manuela de Falli) pierwszego festiwalu śpiewu *cante jondo*, który się odbył w dniach 13–14 lipca 1922 r. w Grenadzie<sup>93</sup>. Uwieńczeniem tego sukcesu stało się zaś wydanie przez Lorkę tomiku poezji *Poema del cante jondo*. We wprowadzeniu do tego tomiku García Lorca napisał:

„Flamenco jest głębsze niż wszystkie studnie i morza otaczające świat. Jest prawie nieskończone. Krzyżuje się z cmentarzem lat i dolegliwościami wysuszających wiatrów. Przychodzi z pierwszym szlochem i pierwszym pocałunkiem”<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>93</sup> G. W. Lorenz, *Federico García Lorca*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Warszawa 1963, s. 123.

<sup>94</sup> F. G. Lorca, *op. cit.*, s. 245.



Prawie rytualny taniec ognia i wody staje się dla artysty filozofią życia. Jest czymś w rodzaju *katharsis*, ujęciem dla dramatyzmu i cierpienia. Ale flamenco to również forma pełna dzikości i dumy, wyrażająca szaleńcze pragnienia człowieka.

W „Krwawych godach” Saura zrealizował swój pomysł pokazania Hiszpanów jako „wykonawców kulturowego etosu, z którym związana jest ich tożsamość”<sup>95</sup>. Opowiada o muzyce, o dramacie Lorki, a także o interpretujących jego sztukę artystach. Jednak w największym stopniu skupia się na obrazowaniu metafory namiętnego uczucia, którą chcą przekazać widzom wykonawcy spektaklu. Reżyser uczynił ze swojego filmu zakorzeniony w hiszpańskiej tradycji poemat pełen zdrady i przemocy, ale także miłości i pasji.

Niezwyczajnie istotne okazało się wykorzystanie w filmie przestrzeni pozakadrowej i zróżnicowanych możliwości kamery. To niezwykle czułe medium wzmocniło bowiem dramatyzm baletowej opowieści o krwawym finale miłosnej historii. Jego rolę przejmują w filmie niejednokrotnie lustro, rekwizyt pojawiający się również w pozostałych częściach trylogii. Jak już było wspomniane wcześniej, zwierciadło, podobnie jak kamera, nie tylko odbija świat, ale również rejestruje zastanę rzeczywistość. Dla Edgara Morina, magia lustra była właśnie magią widma, z kolei redaktorzy prestiżowego czasopisma „Cinethique” odrzucali tę paralelę, stosując się raczej do terminu „wiernego odbicia” rzeczywistości<sup>96</sup>. W filmie Saury obie definicje znajdują zastosowanie, gdyż rola lustra sprowadza się zarówno do identyfikacji z obrazem, ściśle ograniczonym, wykadrowanym z otaczającej go rzeczywistości, ale także pozwala widzowi na wniknięcie w świat fikcji, gdzie wszystko jest inne niż w realnym życiu.

Film Carlosa Saury wymyka się prostym gatunkowym kategoriom, nie jest adaptacją tekstu poety, ani też zwykłym przeniesieniem na ekran opartego na *Krwawych godach* spektaklu Gadesa. Hiszpański reżyser, towarzysząc choreografowi i tancerzom od pierwszych spotkań, zbliża się raczej do konwencji reportażu. Warstwa poznawcza przenika się w filmie z dramaturgią i fabułą samego widowiska. Trudno wytyczyć więc granicę między obiektywną rzeczywistością sali baletowej a światem dramatu Lorki – granica ta nie istnieje przede wszystkim dla samych tancerzy i twórców, dla których realizm i sztuka są jednością. Saura swobodnie przekracza granice obu światów, czyniąc z widzów świadków magicznej przemiany realności w iluzję.

<sup>95</sup> A. Helman, *Ten smutek...*, s. 234.

<sup>96</sup> Ł. Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Kraków 2002, s. 79.

### 2.3.3. „Carmen”

Efektem fascynacji tańcem Carlosa Saury i jego współpracownika Antonio Gadesa, był film „Carmen”. Młody choreograf, specjalista od flamenco, najpierw uczył się tego właśnie tańca, a dopiero później studiował taniec klasyczny. Swoje bogate doświadczenie wykorzystał właśnie w pracy artystycznej, łącząc w jednym spektaklu różnorodne techniki. Marzeniem artysty było rozstawienie w świecie tańca hiszpańskiego. W 1980 r. założył swój własny zespół, a kilka lat później powstała fundacja, której priorytetem stało się pielęgnowanie artystycznego dorobku.

Fabula oparta jest na współczesnej historii, w której bohaterowie przygotowują balet na podstawie opery „Carmen” Bizeta. Choreograf i reżyser (gra go Antonio Gades) poszukuje tancerki do tytułowej roli. Jego najbliższa asystentka Cristina ma cichą nadzieję, że to ona otrzyma rolę Carmen. Dzieje się jednak inaczej, Antonio wybiera młodą amatorkę o imieniu Carmen (Laura del Sol). Dziewczyna jest silną indywidualnością, pragnącą utrzymać swoją niezależność. Antonio jest znakomitym tancerzem, ale i mistrzem, od którego Carmen jako tancerka jest w pełni zależna. Zafascynowany kobietą Antonio wkłada wiele pracy w rozwój kwalifikacji aktorki, a początkowy zachwyt nad umiejętnościami przeobraża się w uczucie. Zostają kochankami, ale kobieta za wszelką cenę stara się pozostać niezależna. Z kolei Antonio, który czuje, że zdobył ją tylko fizycznie, czyni wszystko, by zatrzymać kobietę przy sobie. Urażona duma potęguje zazdrość mężczyzny, który zaczyna podejrzewać dziewczynę o niewierność – jak się okazuje, słusznie. Znużona kobieta postanawia zrezygnować z uciążliwego związku. Oznajmia to kochankowi w scenie finałowej w trakcie fiesty. Zgodnie z librettem do opery, w finale don Jose zadaje Carmen śmiertelny cios, w filmie Saury zaś Antonio, identyfikując się ze swoim bohaterem, wymierza cios swojej kochance.

Niewątpliwie uwagę widzów przykuwa fakt, że bohaterami filmu Saury stają się nie tylko fikcyjne postaci spektaklu, ale przede wszystkim wykonawcy. Niezwykle ważny okazał się więc wybór odtwórców tych ról: Antonio Gades (reżyser Antonio), Cristina Hoyos (Christina), Paco de Lucia (gitarzysta i kompozytor Paco) oraz Laura del Sol (Carmen). Świat przedstawiony i nieprzedstawiony w obrazie Saury wzajemnie się przenikają. Postaci autentyczne wplecione zostają w fikcyjną historię, która również mogłaby być prawdziwa; podobnie rzecz ma się w przypadku dialogów.

Wątki z opery Bizeta, przetransponowane w balet, stanowią trzon trzeciego planu. Po raz kolejny w swoim filmie Saura połączył życie ze sztuką, czego przykładem może być scena gry w karty czy niejednoznaczny w wyrazie artystyczny finał. Pro-

blem interpretacji niektórych scen wiąże się z pojawieniem także planu czwartego – fantazji Antonia, na przykład gdy wyobraża sobie postać ukochanej grającej w spektaklu ze stereotypowymi rekwizytami tancerki (wachlarz, mantyla, czerwony kwiat). Ingerencję fantazji widać również w scenach z mężem Carmen: gry w karty, wizyty kobiety w więzieniu czy pojedynku.

Carmen się posuwa tańcząc  
Przez sewilskie ulice.  
Ma włosy bielutkie, za to  
Błyszczą mocno jej źrenice<sup>97</sup>.

*Carmen* po łacinie oznacza pieśń. Imię to rozgłos zyskało właśnie dzięki operze Bizeta i do dziś funkcjonuje także jako synonim obezwładniającego i zdradliwego piękna. Operowa Carmen jest Cyganką, a więc kimś obcym w społeczeństwie, budzącym strach i nieufność. Jej nieuchwytna natura, oryginalna i zniewalająca uroda oraz ognisty temperament sprawiają, że zostaje odrzucona przez lokalną społeczność. „Carmen jest antynomią dziewiczej narzeczonej, żony i matki, ale nie tylko tym. Uosabia zagadkę, to, co w kobiecie i kobiecości pozostaje dla mężczyzny nieuchwytnie, niepojęte, niedające się okiełznać i podporządkować, a co stworzona przez niego kultura egzorcyzmuje od wieków, skazując na potępienie, wykluczenie i przemilczenie”<sup>98</sup>.

Carmen Saury to współczesna, wyzwolona i nieograniczona konwenansami kobieta. Funkcjonuje w odmiennych realiach i innej strukturze społecznej. Narzucone role żony, kochanki i artystki nie przeszkadzają jej jednak w zachowaniu autonomii. Jest wolna i chłodna, odważnie łamie odwieczne zasady męskiej hegemonii. Zgrabnie manipulując Antoniem, osiąga to, co zamierzała i co uważa za swoje niezbywalne prawo. „Nieoswojona kobiecość”<sup>99</sup> – ten najbardziej znamieny wyraz osobowości Carmen sprawił, że to właśnie do jej wizerunku odwołał się Saura w swoim filmie.

Ascetyczne tło tego filmu (większość scen rozgrywa się w pozbawionej dekoracji sali), pozwala skupić uwagę widza na przedstawianej historii. Zredukowany został także przekaz werbalny, zwłaszcza dialogi. Według bowiem Saury – ruch i mimika są w stanie przekazać więcej niż słowa. Przekazuje tę prawdę Gades – jego precyzyjne układy choreograficzne pełne są wymownych spojrzeń, zadumy, grymasów czy ledwie dostrzegalnych ruchów zapowiadających rozwój zdarzeń. Język gestów

<sup>97</sup> F. G. Lorca, op. cit., s. 57.

<sup>98</sup> A. Helman, *Twórcza zdrada*, Poznań 1998, s. 123.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

jest tu w stanie oddać miłosną fascynację, ale też odrzucenie prowadzące do nienawiści i unicestwienia. Ta estetyka czyni mit Carmen bardziej wiarygodny, bliższy współczesnemu odbiorcy. Urzekają pięknem sekwencji romansu Carmen i Antonia, próby baletu w fabryce tytoniu, czy sceny karcianego pojedynku, w których każdy prawie kadr nasycony został głębszymi znaczeniami i skojarzeniami.

Teatr wyobraźni Saury rozgrywa się na tle muzyki Bizeta, rozpisanej na dźwięki klasycznej gitary andaluzyjskiej, której wirtuozem jest Paco de Lucia. Porywają głosy Joan Sutherland i Mario del Monaco, docierające spoza ekranu. Uwagę przyciągają również sławne Cristina Hoyos i Laura del Sol. O takich kobietach zwykło mówić Raymond Chandler, że „na ich widok biskup przebija witraż”<sup>100</sup>. Tancerze, śpiewacy, gitarzyści tworzą tu znakomitą, zdyscyplinowaną wspólnotę artystyczną, której poszczególne części wzajemnie się przenikają. W centrum uwagi pozostaje jednak taniec flamenco, wykonywany na scenie z wykorzystaniem kastanietów i gitary. Niemate uznanie należy się również współtwórcy filmu i zarazem odtwórcy głównej roli, Antoniemu Gadesowi. Nic więc dziwnego, że postać choreografa prasa określiła mianem „natchnienia Saury”<sup>101</sup>. W wyniku tej współpracy powstał film, który odniósł ogromny sukces.

Jak już była mowa, flamenco i ognisty temperament wykonawców nieodłącznie wpisane są w kulturę Hiszpanii. Wciąż żywe jest przekonanie, że Hiszpanie rodzą się z umiejętnością tego tańca. Namietność, która owładnęła bohaterów filmu Saury harmonizuje z temperamentem i artystycznym wykonaniem. Istota flamenco nierozzerwalnie związana jest bowiem z cielesnością tancerzy, których ruchy rąk są zsynchronizowane z ruchami nóg, obcasami wystukujących rytm.

W twórczości Carlosa Saury wkroczenie w artystyczny świat flamenco było kluczowym doświadczeniem, które pozwoliło mu odwołać się do najsilniejszych uczuć trawiących człowieka: miłości i zazdrości. Teatralny spektakl Saury staje się szkołą płaczu i śmiechu bohaterów, trybuną, gdzie mogą potwierdzić stałe prawdy moralne lub je obalić, wyjaśnić na przykładach odwieczne zasady rządzące sercem człowieka.

Między dwoma wizjami świata, między światem bohaterów a tym wykreowanym przez Saurę, mieszczą się dzieje teatralnego przedstawienia. Reżyser balansuje między życiem a twórczością artystyczną. W sztuce zaciera się granica między jawą a snem, rzeczywistością a wyobrażeniem. Widz nie do końca wie, kiedy akcja rozgrywa się w świecie realnym bohaterów, a kiedy w świecie ich marzeń. W „Car-

<sup>100</sup> S. Wyszomirski, *Asceza namietności*, „Kino” 1984, nr 200, s. 48.

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 48.

men” nieustannie przenikają się cztery plany narracyjno-sceniczne, bez wyraźnie zarysowanej chronologii. Wyodrębnić można „ewokowany plan ekstradiegetyczny, w którym odtwórcy głównych ról zdają się nam sobą, postaciami ze świata, w którym i my żyjemy; plan rzeczywistości przedstawionej, w której choreograf Antonio przygotowuje ze swym zespołem baletowy spektakl «Carmen» sam obejmując rolę don Josego i powierzając rolę Carmen debiutującej tancerce; plan samego spektaklu, w którym rozgrywa się dramat miłości i zazdrości; plan wyobrażeń Antonia, w którym mieszają się jego wizje przedstawienia z obrazami wyimaginowanego życia przypisanego tancerce”<sup>102</sup>. Splatają się czasy: przeszły, teraźniejszy dosłowny i teraźniejszy imaginacyjny, subiektywny. Wszystko, co prawdziwe i co sztuczne, jest w filmie inscenizacją, w której prawda wymieszana jest z fikcją. Antonio jest zarówno sobą, jak i zauroczonym Carmen, don Josem. Życie dubluje dramaturgię pozbawioną klasycznego racjonalizmu. W ostateczności nie wiadomo więc, czy Antonio zadaje śmiertelny cios swojej partnerce, czy to jedynie don Jose zabija Carmen. Saura swobodnie balansuje w filmie pomiędzy przejściem od rzeczywistości konkretnej do iluzyjnej, od świata zewnętrznego do świata wewnętrznego. To właśnie w dziele Saury, niemal jak w teatralnym laboratorium, życie i sztuka przyjmują nowy kształt, a ta swoista przemiana dokonuje się pod znakiem bogatej metaforyki *theatrum mundi*. Oryginał i odbicie scalają się wzajemnie, tworząc jedność. Taki efekt osiąga Saura przez wykorzystanie luster, które jeszcze wyraźniej podkreślają efekt podwojenia świata bohaterów.

Zwierciadło i związane z nim serie odbić sugerują, że bohaterowie nie tylko przeglądają się w sobie, ale również w oczach innych osób (wyobrażonej widowni). Odbiorca spektaklu funkcjonuje tutaj na prawach lustrzanego odbicia, przyjmuje więc narzucone z góry miejsce i punkt widzenia. Wszechobecność luster na ścianach w studio filmowym nie jest przypadkowa. Z jednej strony poszerzają ograniczoną perspektywę przestrzenną, a z drugiej strony sprawiają, że figury bohaterów pilnują same siebie. Oferują one bowiem możliwość sprawdzenia się jednostki, a także kontrolę pracy tancerzy nad rolą. Antonio Gades otoczony milionem luster, tańczy swój taniec, kreując fenomenalny, choć iluzoryczny świat. Saura umiejętnie korzysta z wieloznacznej symboliki. Lustro – odbicie z innego świata, załamując konkretną przestrzeń, niejako „pochłania materialne istnienie bohaterów, zatracających się w misterium spektaklu, bez reszty oddanych grze”<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> A. Helman, *Ten smutek...*, s. 113.

<sup>103</sup> *Ibidem*.



### III. Autotematyzm Carlosa Saury

Refleksja nad sposobami przedstawiania stosowanymi przez Saurę doprowadza do kolejnego istotnego zagadnienia. Mianowicie Saura gra nie tylko gry z widzem, ale przede wszystkim – jak twierdzi D’Lugo – z wewnętrznymi regułami medium<sup>104</sup>. Dualizm, częsty w twórczości Saury, prowadzi go do autotematyzmu. Wszystkie motywy stosowane przez hiszpańskiego twórcę można także w pewien sposób odnieść do kina. Zdaniem Karola Irzykowskiego, właśnie kino jest filtrem rzeczywistości, który zmienia wszystko na widma<sup>105</sup>. Percepcja filmowa to rodzaj widzenia, gdzie obiektywność istot i rzeczy zostaje osaczona przez subiektywność widmowych znaczeń. Film formułuje całkiem szczególny świat, ukształtowany ze światła i cienia. Dla charakteru sztuki ma to ogromne znaczenie. Przede wszystkim stwarza warunki do wzmożonego odchodzenia od rzeczywistości. Świat filmowy w postaci nieuchwytnego światłocienia warunkuje w pewien sposób skłonność do nierealności, stylizacji i symbolizacji.

#### 3.1. „Buñuel i stół króla Salomona”

Luis Buñuel (1900–1983) to kolejny znakomity reprezentant hiszpańskiego kina. Reżyser błyskotliwy i intrygujący, a zarazem przewrotny i buntowniczy, jeden z największych krytyków i demaskatorów zastanej rzeczywistości. Niemalże wszystkie jego filmy koncentrują się wokół buntu politycznego, społecznego i egzystencjalnego. Wiara i dogmatyczne formuły Kościoła katolickiego oraz funkcjonowanie w społeczeństwie hiszpańskim przestarzałych norm obyczajowych, stały się celem jego ataku. Błuznierczy antyklerykalizm, anarchizm czy prowokacyjne zachowanie zrodziły się w młodym artyście w wyniku przerażenia moralną kondycją współcze-

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>105</sup> E. Morin, *op. cit.*, s. 54.

snej cywilizacji. Zdaniem Buñuela, takie uczucia jak miłość czy czułość, wartości nieskażone w swej naturze, dawno już straciły rację bytu. Zastąpiły je natomiast niepokonane instynkty, skrywane głęboko żądze zamaskowane warstwą konwenansów i etykiety. Odważnie ujawnia więc w swoich dziełach erotyczną hipokryzję, kryjącą wyuzdanie i degenerację. Skomplikowane układy współzależności, egzystencjalne uwikłanie człowieka stały się jednym z głównych motywów jego twórczości.

Jednak Buñuel to przede wszystkim twórca, którego śmiało można określić ojcem chrzestnym filmowego surrealizmu. Zdaniem francuskiego teoretyka Andre Bretona, nurt ten opierał się na wierze w nadrzędną rzeczywistość pewnych form skojarzeń, dotąd niedocenianych, na wierze we wszechmoc snu – marzenia, w bezinteresowny tok myślenia<sup>106</sup>. Iluzoryczny świat hiszpańskiego reżysera funkcjonuje na zasadzie hiperbolizacji i dwuznaczności. Pełno w nim szokujących skojarzeń, groteskowych i absurdalnych sytuacji. W filmach Buñuela wszystko zostaje opatrzone cudzystowem, więc próżno szukać w nich związków przyczynowo-skutkowych. Reżyser ujawnia skłonność do paradoksalnego zestawiania ze sobą przedmiotów czy zjawisk, które pozornie nie łączą się w całość. Za sprawą niczym nieskrępowanej wyobraźni przedstawiana rzeczywistość zostaje niejako odrealniona, nabiera więc charakteru niezwykłości i tajemniczości. W jego filmach realne i rzeczywiste z pozoru sceny zyskują status snu albo mrocznych wizji. U Buñuela te dwa stany są od siebie zależne, wzajemnie się przenikają. Tym, co bowiem najbardziej go wyróżnia, jest właśnie artystyczna wyobraźnia, obfitująca w złożone, metafizyczne obrazy i symbole.

Twórczość Luisa Buñuela wywarła ogromny wpływ na charakter rozwoju hiszpańskiego kina, a co za tym idzie, również na zakres poszukiwań i analiz kulturowych Carlosa Saurya. Nie dziwi więc fakt, że tę darzoną uznaniem postać zapragnął Saura przedstawić w jednym ze swoich filmów. Zaskakujący jest natomiast fakt, że sylwetkę „uświęconego” przez wszystkich Buñuela, Saura ukazuje bez specjalnej gloryfikacji. Reżyser zresztą niejednokrotnie wspominał, że w czasach jego młodości postać Buñuela nie była tak bardzo znana, a jego filmy nie budziły większego zainteresowania<sup>107</sup>. A więc tym, co skłoniło Saurę do realizacji tego filmu nie była chęć zobrazowania biografii swojego poprzednika, ale to, co Christian Metz określał mianem „miłości do kina”<sup>108</sup>. Dzieło to pozwoliło reżyserowi wypowiedzieć się

<sup>106</sup> E. Królikowska-Avis, *Śladami Buñuela...*, s. 77.

<sup>107</sup> A. Helman, *Ten smutek...*, s. 120.

<sup>108</sup> Ł. Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza lustra jako fundament wrażenia realności w kinie*, [w:] *Estetyka i krytyka*, red. L. Sosnowski, Kraków 2001, s. 47.



na temat całościowej istoty samego medium. A jego forma – oparta na prawach „filmu w filmie” – jeszcze wyraźniej podkreśliła dwoistą naturę kinematografii, która tworzy takie kategorie, jak efekt czy wrażenie rzeczywistości.

„Buñuel i stół króla Salomona” to film, którego realizacja odbywa się na oczach widza. Marzeniem młodego reżysera – głównego bohatera filmu – jest ekranizacja historii o poszukiwaniach mitycznego stołu króla Salomona. Przy pomocy owego stołu, mającego postać dużego zwierciadła, można zgłębić tajemnice przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Rekwizyt ten nie pojawia się tutaj przypadkowo. „Lustro (szklana tafla) uważane było przez surrealistów za przedmiot «najprawdziwszy z prawdziwych», dzięki któremu można zobaczyć ludzkie wnętrza, ekspozycję w witrynie «targu wartości», krajobraz aż po horyzont. Dzięki przeźroczystości szyby można ocenić eksponaty – wzorce, można je «dotknąć», można się nimi nacieszyć”<sup>109</sup>. Nie bez powodu motyw okna, szyby czy szkła towarzyszył Buñuelowi, a teraz towarzyszy także i Saurze.

W filmie tym Saura – autor rzeczywisty, usiłuje wniknąć w artystyczny warsztat Buñuela – autora nierzeczywistego ukazując, jak teoretycznie wyglądałaby jego praca nad filmem. Najbardziej charakterystycznym rozwiązaniem technicznym okazuje się tu powracający leitmotiv starszego już Buñuela, piszącego scenariusz w jednym z hiszpańskich hoteli. Rezultaty tej pracy widz obserwuje natomiast we fragmentarycznej formie filmowych scen. Taki zabieg pozwolił reżyserowi nie tylko na organizację sekwencji scen w czasie czy nadzór nad dynamiką i nastrojem filmu, ale przede wszystkim umożliwił zespolenie całkowicie odmiennych kadrów.

Wcieleniem Buñuela, szczególnie biorąc pod uwagę zewnętrzną stronę jego wizerunku, okazał się aktor El Gran Wyoming, który znakomicie odnalazł się w roli starego, niedosłyszającego nieco Buñuela. Poprzez ten chwyt uwidacznia się jeszcze wyraźniej wszechobecność saurowskiego *double*. Sceną, która przypomina widzom, że mają do czynienia z metafilmem jest moment, gdy stary Buñuel prezentuje siebie z młodości, a właściwie grającego go aktora (kreacja Pere’a Arquillué).

Akcja jednego z planów, dotycząca poszukiwań stołu króla Salomona, rozgrywa się w latach 30. w Toledo. Drugi plan wiąże się z pisanie wspomnianego już wcześniej scenariusza. Saura swobodnie tutaj balansuje na zupełnie różnych płaszczyznach czasowych, wybiega w przyszłość i znowu powraca do przeszłości. Film oscyluje nieustannie między tymi dwoma biegunami temporalnymi, które nie stoją w opozycji do siebie, ale przenikają się, uzupełniają, korespondują ze sobą.

<sup>109</sup> W. Osadnik, *Konteksty zewnętrzne filmów Luisa Buñuela*, „Powiększenie” 1983, nr 4, s. 75.

Naturalność, z jaką filmowi bohaterowie przekraczają perspektywy obu światów, jest uderzająca. Dzieje się to tak płynnie, że czasem trudno jest odnotować sam moment przeniknięcia postaci. Logika narracji opiera się na zestawionych luźno, wedle nadrzędnej zasady absurdu, autonomicznych segmentach skojarzeń. Wynikiem tego są pojawiające się w filmie zaskakujące ujęcia, których sens trudno uchwycić, a próba ich zrelacjonowania wprawia widza w zaskoplenie. Ogniwem pośredniczącym pomiędzy światem podmiotowym a przedmiotowym w filmie Saury (a więc i w filmie, który kreuje na oczach widza Buñuel) jest wyobraźnia. Imaginacja, zdaniem surrealistów, to bowiem niezwykle bogata sfera wizualna. To właśnie wyobraźnia obu reżyserów (Saury i Buñuela – potencjalnego twórcy) kreuje w filmie obrazy akcji, pozornie podobne tym realnym.

Buñuel na studiach w Madrycie poznał Salvadora Dalego i Federica Garcíę Lorkę. To właśnie za sprawą Dalego wszedł w środowisko surrealistów, a co więcej, na usługi owej filozofii oddał nową sztukę – film. Obaj pojawiają się również w filmie Saury. Nie brak w nim więc literackich czy plastycznych cytatów z dorobku artystów. Przykładem może być ujęcie, w którym reżyser żartuje, że ze względu na pokaźną liczbę różnorodnych insektów przewijających się przez filmy (mrówki, skorpiony, pająk w „Susanie”, 1951), jego dzieła mogą znaleźć uznanie jedynie entomologów. Niezwykle wyrazista okazuje się również aluzja do „Psa andaluzyjskiego”. Tutaj jednak słynna scena przecinania gałki ocznej brzytwą zostaje sparodiowana. Kiedy kamera pada na twarz Dalego, ku zdziwieniu widza, zamiast brzytwy pojawia się szkło kontaktowe, które malarz następnie zakłada. Podobna aluzja została zastosowana w scenie rozgrywającej się w obskurnej rzeźni, którą Buñuel znalazł na miejscu dawno już zamkniętego antykwariatu. Pracujący tam rzeźnik rozcina kurczaka, obok leżą odcięte łapy. W „Aniele zagłady” Ana, sięgając do torebki po klucze, znajduje tam nogi kurczaka. Ten sam „rekwizyt” wykorzystał Saura w jednym ze swoich wcześniejszych filmów – „Nakarmić kruki”, gdzie mała Ana odnajduje łapy kurczaka otwierając lodówkę. Nie sposób pominąć również oczywistego odwołania do filmu „Metropolis” Fritza Langa z 1926 r.: robot atakujący kompanów Buñuela, wzorowany był na humanoidalnym robocie Futura.

Znamienny okazuje się tu fakt, że także w samym nurcie surrealistycznym, „obrazy poetyckie i obrazy wizualne wzajemnie się uzupełniały. Ernst przyjaźnił się z Éluardem, Buñuel z Dalím. Dadaizm przechodził na stronę wyznawanej powszechnie filozofii podświadomości. Film podążał tropem uciekających obrazów, reżyserowanych według strumienia stanów psychicznych”<sup>110</sup>. Jak widać, rozdzźwięk pomiędzy

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 71.

surrealizmem literackim a malarstwem czy innymi sztukami wizualnymi, był niezwykle wyraźny. Buñuel, podążając w ślad za plastykami, opowiedział się raczej po stronie malarstwa. Niejednokrotnie więc w swojej twórczości odwoływał się do nadrealistycznej teorii obrazu artystycznego.

W jednej z pierwszych scen filmu młodzi przyjaciele spotykają się w restauracji, by poruszyć kwestie scenariusza. Zapytany przez nich kelner o znane mu dzieła Buñuela, wymienia tytuły przyszłych filmów mistrza, takich jak „Viridiana” czy „Anioł zagłady” („El Angel exterminador”, 1962). W momencie, w którym rozgrywa się owa scena, reżyser ma na koncie zaledwie „Psa andaluzyjskiego” („Un chien andalou”, 1929) i „Złoty wiek” („L’age d’or”, 1930). Z podobną sytuacją widz ma do czynienia w szpitalu Talavera, gdzie takie dzieła, jak „Rzeka i śmierć” („El Rio y la muerte”, 1955), „Jutrzenka” („Cela s’appelle l’aurore”, 1955) czy „Otchłanie namiętności” („Abimos de pasión”, 1954 – ekranizacja powieści Emily Brontë *Wichrowe wzgórze*), zostają zakwestionowane przez spotkanego tam krytyka filmowego. Mężczyzna podważa nawet warsztat artystyczny młodej Catherine Deneuve, odtwórczyni głównej roli w „Tristanie” z 1970 r. Obraz Saury wręcz przesiąknięty jest licznymi aluzjami do filmów Buñuela. Ulubionym filmem biskupa okazuje się „Droga mleczna” („La voie lactee”, 1969), a przy „Mrocznym przedmiocie pożądania” („Cet obscure objet du desir”, 1977) rzekomo miał pracować ojciec pokojówki z hotelu, w którym zatrzymał się reżyser. W filmie ujawnia się skłonność Saury do dwuznacznego, niemal odrealnionego przedstawiania rzeczywistości. Obraz kinowy zostaje wizualnie zalany i porwany przez nurt mitomanii i konfabulacji. Kreowane obrazy naznaczone zostają piętnem fabularnej fikcji i tylko z pozoru podobne są tym realnym. Widz ma tu nieustannie do czynienia z ogromną ilością deklaratywnych scen, które wciąż się ze sobą ścierają. Owa polemika rzeczywistości ze światem kinowej magii wciąż trwa i o tym właśnie przypomina Carlos Saura. To zjawisko przeplata się przez wszystkie jego dzieła, a na dodatek cały czas spełnia się w rzeczywistości, gdyż, jak powiedział Georges Méliès, to właśnie fantastyka była pierwszą decydującą i wielką fałką, dzięki której dokonano się przeobrażenie kinematografu w kino<sup>111</sup>.

Wspominany już wcześniej Andre Breton w *Manifestie surrealizmu* napisał: „Wierz, że dwa, te na pozór sprzeczne stany, jak sen i jawa, stopią się w rzeczywistość”<sup>112</sup>. W dziełach zarówno Buñuela, jak i Saury, te dwa stany rzeczywiście się realizują, jeden dopełnia drugi, gdyż nie mogą bez siebie istnieć. W filmach

<sup>111</sup> E. Morin, *op. cit.*, s. 105.

<sup>112</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, tekst za: [www.nowakrytyka.pl](http://www.nowakrytyka.pl).

obu artystów niektóre sceny, realistyczne z zasady, zyskują status snu lub wizji. Zespolenie tych dwóch elementów umożliwia ukazanie świata magii, marzeń czy jungowskiej sfery nieświadomości. Poprzez oniryzm i zwrot ku magicznej fantazji ujawniają się również w filmach obu artystów najważniejsze cechy twórczej wyobraźni, której efekty nie muszą być uzasadniane. Sam Buñuel przyznawał, że to szalone upodobanie do snów, dla samej przyjemności marzenia we śnie, bez jakiegokolwiek potrzeby tłumaczenia go, było jedną z tych skłonności, które zbliżyły go do surrealizmu.

W jednej z sekwencji filmu okiem kamery powraca Saura do dzieciństwa obu towarzyszy, Buñuela i Dalego. Scena ta, podobnie jak inne, nabiera tutaj charakteru fantazmatycznego i interpretować ją można wyłącznie w kategoriach iluzorycznych wizji. W poetyce surrealizmu jedynym możliwym sposobem identyfikacji widza z przekazem – zdaniem Wacława Osadnika – jest retrospekcja<sup>113</sup>. To właśnie dzięki niej wraz z bohaterami filmu widz przenosi się na nadmorską plażę, gdzie ptaki rozrywają ciało rozkładającego się już ośła. Jest to aluzja do ośłów spoczywających na fortepianie ciągniętym przez kleryków, pochodząca z „Psa andaluzyjskiego”. Był to pierwszy film Buñuela, który zrealizował właśnie wraz z Salvadorem Dalím. Dzieło, które podobnie jak obraz Carlosa Saury, „wyrwa się z klatki logicznych schematów”<sup>114</sup>.

W poetyce surrealizmu wszechobecny jest także symbol, który nabiera cech ponadczasowości. Symbol, dzięki temu, że oparty jest na skojarzeniach, z natury niejednoznaczny, niejasny znaczeniowo, raczej sugerujący niż nazywający wprost, mógł w sztuce surrealizmu przedstawiać to, o czym nie można było mówić swobodnie. Buñuel odwoływał się w swoich filmach do sfery uczuciowej i emocjonalnej widza, a nie umysłowej czy intelektualnej. Przekonany o istnieniu niepoznawalnego zmysłami, niewyraźnego świata, ukrywanego przez świat materialny, skłaniał się ku posługiwaniu się obrazem mającym swe odrębne znaczenia. Jego celem stało się wywołanie w odbiorcy odpowiedniego przeżycia, wyrażenie nieuchwytnych stanów emocjonalnych.

Metoda ta szczególnie wyraźna jest również w filmie Saury, głównie w scenach, które zestawiają światy o różnym statusie ontologicznym. Również tutaj każde ujęcie nosi w sobie ambiwalentny ładunek znaczeń i każdy niemal plan staje się odrębnym symbolem. Dzieła obu artystów stają się więc dowodem, że symbolizm jako kierunek „nie stanowi epoki minionej i zamkniętej, lecz sięga w naszą teraz-

<sup>113</sup> W. Osadnik, *op. cit.*, s. 75.

<sup>114</sup> E. Królikowska-Avis, *Śladami Buñuela...*, s. 78.

nieszkość, [...] a za jego aktualnością w naszych czasach jeszcze bardziej przemawia fakt istnienia filmu”<sup>115</sup>.

Zdaniem Mieczysława Porębskiego, fakty pojawiania się obrazów mają charakter stały<sup>116</sup>. Perspektywa wizualna od zawsze bowiem stanowiła podstawę komunikacji międzyludzkiej, której głównym celem było przekazywanie istotnych informacji. Nie inaczej dzieje się w przypadku obrazowych scen, utrwalonych na taśmie filmowej. „Obraz filmowy jest stanem rzeczy, jest faktem, – ale jest i zdarzeniem – jest obrazem czegoś. Spełnia, więc podstawowe wymogi ikoniki funkcjonalnej”<sup>117</sup>. Właśnie obraz (myślenie obrazami i odwoływanie się do nich) stał się podstawową wartością surrealistycznych kreacji. Znakomicie przedstawia się to u Saury, gdzie przestrzeń filmowa staje się nie tylko przestrzenią filmowego opowiadania, ale przede wszystkim przestrzenią obrazu.

Akcja „Buñuela i stołu króla Salomona” zostaje przedstawiona widzowi w formie następujących kolejno po sobie struktur ikonograficznych. To dzięki nim widz wkracza do królestwa wyobraźni, która wykracza poza to, co bezpośrednio dane zmysłom. Wszystkie obrazy filmowe, zebrane na wzór „magazynu informacji”, niejako biorą w posiadanie i modelują fabułę dzieła. W filmie Saury obraz (będący zarazem widmem) nie tylko przysłania świat realny, ale również deformuje go, na swój własny subiektywny sposób. Ekranowy utwór hiszpańskiego reżysera staje się więc dowodem na to, że kino to sztuka przekazywania znaczeń za pomocą obrazów.

### 3.2. Kino jako amalgramat sztuk

Zdaniem Edgara Morina, niepowtarzalnym konglomeratem istotnych cech cienia, odbicia i widma jest fotogenia, zaś jej spadkobiercą jest właśnie kino<sup>118</sup>. Paweł Muratow, rosyjski pisarz i historyk, mówił, że kinematograf to żywa fotografia. Jednak nie żywa, ale bardzo szybko poruszająca się fotografia<sup>119</sup>. Analizując zjawisko fotografii jako etapu przejściowego ku filmowi, nie można pominąć takich postaci, jak Eadweard Muybridge i Étienne-Jules Marey. Pierwszy z nich za pomocą

<sup>115</sup> H. H. Hofstatter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1980, s. 5, 12.

<sup>116</sup> M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 272.

<sup>117</sup> W. Osadnik, op. cit., s. 71.

<sup>118</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>119</sup> A. Cymer, *Fotografia a film. O przenikaniu się „sztuk siostrzanych” na wybranych przykładach*, [www.fotal.pl/fotografia-a-film-o-przenikaniu-sie-sztuk-siostrzanych-na-wybranych-przykladach](http://www.fotal.pl/fotografia-a-film-o-przenikaniu-sie-sztuk-siostrzanych-na-wybranych-przykladach) (17.03.2010).

systemu powiązanych ze sobą aparatów sfotografował fazy ruchów konia (nieco później ruchu człowieka), które drugi z nich nazwał właśnie „chronofotografią”<sup>120</sup>. Muybridge pokazał więc to, co niedostrzegalne gołym okiem. Istotne okazuje się również to, że to właśnie pionierzy kina, tacy jak bracia Lumière i Georges Méliès, podkreślali specyficzny aspekt fotografii: warunek dokumentalnej wiarygodności obrazów, przy równoczesnej możliwości modyfikacji rzeczywistości. Zjawisko fotografii stwarza możliwość odmiennych postaw interpretacyjnych. Jednak prawie we wszystkich teoriach pojawia się nawiązanie do dwóch kluczowych kontekstów, opartych na postawach realizmu i kreacjonizmu.

Na tych skrajnych pojęciach można również oprzeć tezy dotyczące natury kina. Obraz powielony na światłoczułej kartce papieru, podobnie jak obraz filmowy, przedstawiać może dwie rzeczywistości, może być dokumentem, ale i wytworem indywidualnych światów. Fotografia i kino nie tylko czynią rzeczywistość widzialną, ale także odsłaniają cechy świata, umykające często uwadze widza. Koncentrują się często na drobnostkach, na ulotnych, w sumie nieistotnych elementach – zatrzymują to, co wydaje się nieważne, a co tak naprawdę tworzy świat. Powiązania zarówno techniczne, jak i estetyczne między kinem a fotografią są więc bardzo wyraźne. Bez wątpienia narodziny kina w znacznym stopniu możliwe były dzięki fotografii.

Od najdawniejszych czasów refleksje na temat kina jako medium postrzegane były przez pryzmat metaforyki onirycznej. Związki między strukturami magicznymi i filmowymi zawsze były niezwykle czytelne, podobnie jak wszelkie analogie porównujące kino do snu. Kompozycja filmu, podobnie jak i snu, przetłumacza bowiem ramy czasoprzestrzeni. Czas, podobnie jak przestrzeń, podlega licznym transformacjom, ustawicznie się dezintegruje. W konsekwencji więc widz ma do czynienia z ogromną ilością makroskopowych i mikroskopowych światów, pozbawionych jakichkolwiek racji bytów. Szczególna natura środków technicznych naznacza więc film jako dzieło sztuki oderwane od autentyzmu codziennego życia. Paralelna okazuje się również sytuacja widza kinowego i osoby śniącej, bowiem tym, co jeszcze bardziej odciąga go od realiów podczas projekcji filmu, są szczególnie warunki przestrzeni kinowej (ciemność, fascynacja obrazem, odprężenie, bierność czy brak możliwości fizycznego działania). „Mrok sali kinowej wabi ku sobie hipnotyczną siłą; uwięzieni w niej niczym w jaskini Platona, możemy wreszcie spełnić swe odwieczne pragnienie stworzenia innej sceny, podziemnej, poza światem dyspozytywu zdolnego

<sup>120</sup> N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 14.

sfabrykować wrażenie realności. Kino bowiem w większym stopniu niż inne sztuki wprowadza nas w wyobrażone<sup>121</sup>.

W przypadku śniącego nieco inaczej przedstawia się natomiast kwestia „odprężenia”, gdyż w przeciwieństwie do widza, wierzy on mocno w realność swojego snu. Odbiorca filmu pogrążony jest natomiast w osobliwym stanie przypominającym „sen na jawie”. Bliższy kinu jest specyficzny rodzaj snu, który ma miejsce tuż przed przebudzeniem, kiedy śpiącego obezwładniają marzenia senne. Marcel Proust napisał: „Zmartwychwstanie przy przebudzeniu – po tym dobroczynnym napadzie obłądu, jakim jest sen – musi być w gruncie podobne do procesu, mocą którego odnajdujemy zapomniane nazwisko, wiersz, melodię. I może zmartwychwstanie duszy po śmierci dałoby się pojąć, jako zjawisko pamięci”<sup>122</sup>. Sen daje możliwość niezależnego widzenia, odstania najbardziej nietypowe miejsca, z których człowiek może dokonywać percepcji, pozwala wnikać w głębię siebie. W kinie, ukształtowanym na wzór sennych wizji, postrzeganie łączy się z uczestnictwem uczuciowym.

Uniwersum kina nierozzerwalnie związane jest z pojęciem magii, które intensyfikuje jeszcze bardziej uczuciowość widza. Świat filmu nie jest już wyłącznie zbiorem obrazów na ekranie, ale, podobnie jak świat wyobraźni, staje się pewnym rodzajem przeżycia, pewnym jednostronnym odczuciem. Magia filmu to czar twórczej wyobraźni, która w kinie unicestwia istnienie jakichkolwiek linii demarkacyjnych pomiędzy tym, co subiektywne a obiektywne.

Niezwykłość kina to również transformacja, pozwalająca łączyć w jednym wyobrażeniu pierwiastki fizyczne i spirytualne. „Kinematograf, ów Światowid o dwóch twarzach, ukazywał realność i nierealność w tych samych ujęciach, nie dokonując między nimi rozróżnienia. Obraz obiektywny był zwierciadłem subiektywności. Składał się nie z realności oraz z cudowności (fotografii), lecz z cudowności wynikającej z faktu ukazania realności uzasadnionej przez cudowność. Iluzja realności. Ale także realność iluzji. Kino zachowało i rozwinęło tę właściwość”<sup>123</sup>.

Głównym założeniem tego, co filmowe, jest widzenie, a mianowicie postrzeganie za pomocą kamery, które różni się od postrzegania rzeczywistego (ruchy oka i kamery są diametralnie różne). Medium, jakim jest kino, oferuje więc różne możliwości pokazywania człowieka i zdarzeń (plany, punkty widzenia, ruchy kamery). To,

<sup>121</sup> Ł. Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy...*, s. 47–48.

<sup>122</sup> M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Stracona Guermande*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1974, s. 95.

<sup>123</sup> E. Morin, *op. cit.*, s. 206.

co specyficznie filmowe, skupia w sobie dynamizm, czyli ruch obrazów w czasie i przestrzeni. Jak pisał Antoni Bohdziewicz: „W kinie widz tylko pozornie siedzi na swym krzeselku. W gruncie rzeczy razem z aparatem filmowym ciągle wędruje, ciągle zmienia punkty widzenia. [...] ekran zaś jest oknem w pociągu, pędzącym bez żadnego skrępowania”<sup>124</sup>.

Jak widać, sztuka filmowa – obdarzając kamerę ruchliwością i wszechobecnością – doprowadziła do metamorfozy czasu i przestrzeni. Przestrzeń filmowa nie jest już tylko ekranowym ukształtowaniem przestrzeni rzeczywistej, gdyż podlega nieustannym metamorfozom. Za jej organizację odpowiadają więc praca kamery (której rolą jest przewyższanie jedności miejsca), inscenizacja i montaż.

Autorzy *Encyklopedii kina* pod pojęciem inscenizacji rozumieją aranżację przedmiotów oraz ruchów postaci w wycinku przestrzeni rejestrowanym przez kamerę<sup>125</sup>. Do elementów inscenizacji pojmowanej jako sztuka tworzenia fabuły można zaliczyć również: grę aktorską, charakteryzację, kostiumy, rekwizyty, a także dekoracje i oświetlenie. Wszystkie te aspekty wpływają na przeobrażenie przestrzeni filmowej, co w konsekwencji zmierza do metamorfozy uniwersum. Za sprawą filmowego montażu odsłania się przed widzem rzeczywistość fragmentaryczna, cząstkowa, a w związku z tym dekoracja może obejmować przedmioty niepasujące do siebie albo po prostu nieznanne. Pojawiające się na ekranie obiekty, zgodnie z ruchami kamery, pojawiają się i znikają, skupiają lub rozpraszają. Ekran staje się iluzjonistycznym tygłem, w którym wszystko podlega przeobrażeniom.

Celem każdego filmu jest bowiem stwarzanie iluzji, poprzez wywołanie złudzenia ciągłości rozwoju wydarzeń. Gra, którą podejmują aktorzy (ich gesty, ruchy i dialogi), stara się pod każdym względem upodobnić film do rzeczywistego życia. Wszystko po to, aby zapewnić pozór prawdziwości rzeczom całkowicie zmyślonym. Charakterystyczna dla sztuki kina jest bowiem pewna sprzeczność, mianowicie stwarzanie iluzji przez posługiwanie się istotami z krwi i kości, przy jednoczesnym stwarzaniu rzeczywistości przy użyciu sztucznych dekoracji z tekstury<sup>126</sup>.

Muzyka towarzyszyła filmowi od początku kształtowania się medium kina. Analizując środki wyrazu filmowego, nie sposób więc pominąć faktu, że kino jest przede wszystkim sztuką audiowizualną. Na jego dźwiękową przestrzeń, oprócz muzyki i efektów specjalnych, składają się również słowo i cisza, która nigdy nie oznacza

<sup>124</sup> A. Bohdziewicz, *W warsztacie filmowca*, Łódź 1994, s. 65.

<sup>125</sup> *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 104.

<sup>126</sup> E. Morin, *op. cit.*, s. 209.



prostej nieobecności fonii. „Dzięki obecności dźwięków – napisała Iwona Sowińska – możliwe jest sterowanie uwagą widza, a przez to ukierunkowanie procesu rozumienia”<sup>127</sup>. Muzyka objawia swe znaczenie dopiero w powiązaniu z obrazem, sugeruje jego znaczenie. Niejednokrotnie jest również tak, że to ona zapowiada to, czego nie odśłania obraz lub czego nie jest w stanie zademonstrować. Może to być medytacja, wspomnienie lub marzenie sennie. Muzyka, przywołując określone konteksty, mówiąc krótko, wyjaśnia charakter filmowych sekwencji. Dźwięki i głosy utrwalone w początkowej formie na taśmie filmowej, są dźwiękami i głosami realnymi. Dlatego też takie rozumienie fonii zaczęło kierować film w stronę realizmu.

Z drugiej jednak strony to właśnie z nastaniem dźwięku kino wkroczyło w stadium neorealizmu. Na przekór swej realistycznej naturze kino dźwiękowe przestało podporządkowywać się logicznym kryteriom i zaczęło koncentrować się na magii nierealności. Zmiana ta nie spowodowała jednak zakłóceń w odbiorze określonych scen, gdyż „subiektywność muzyki niejednokrotnie utwierdza i wzmacnia poczucie filmowej obiektywności. Konglomerat realności i nierealności – zdaniem Morina – tworzy się wokół samego jądra nierealności – muzyki”<sup>128</sup>.

Każda sztuka w pewien sposób musi się określić wobec pojęcia realności i nierealności. Mowa tu o literaturze mimetycznej, malarstwie realistycznym i abstrakcyjnym. Jednocześnie na granicy obu tych obszarów wydaje się najbardziej wyraźnie funkcjonować właśnie kino.

---

<sup>127</sup> *Encyklopedia kina...*, s. 56.

<sup>128</sup> E. Morin, *op. cit.*, s. 214.



## Podsumowanie

Zdaniem Edgara Morina, „gdy kino odłączyło się od kinematografu, otwierając szeroko ramiona zarówno na spotkanie snu, jak i jawy, rozwinęło właśnie w luce dzielącej te dwa stany, a nawet dzięki ich wzajemnej opozycji, szeroki wachlarz dziwnych uzupełnień, nieustannych przemian, nieodpartych wymienności: przedmioty uzyskały duszę, muzyka dała rzeczom ciało”<sup>129</sup>. W tych słowach kryje się charakterystyka specyfiki kina jako całości, której najbardziej reprezentatywnym przykładem jest twórczość Carlosa Saury<sup>130</sup>.

Kinematografia, jednocząca w sobie cechy magiczne i obiektywizm – zdaniem wspomnianego już wcześniej francuskiego filozofa – jest rodzajem wielkiej archetypicznej macierzy, analogicznie utożsamianą z wizją-matką całej ludzkości<sup>131</sup>. Medium to zrodziło się bowiem z pragnienia zatrzymania ulotnej rzeczywistości, która od zarania dziejów towarzyszyła człowiekowi. Człowiek od samego początku usiłował utrwalać swój wizerunek – począwszy od prymitywnej sztuki po malarstwo, rzeźbę czy fotografię. Kino jako jedyne i niepowtarzalne w swej istocie łączy w sobie tę niezwykle bogatą mozaikę wszystkich sztuk. Jako sztuka audiowizualna łączy w sobie to, co czysto dźwiękowe, czyli muzykę, z tym, co czysto wizualne, czyli malarstwem. Tworzywem twórczości filmowej – o czym świadczą filmy Saury – są nie tylko obrazy i słowa, ale również muzyka i efekty dźwiękowe. Hiszpańskiego reżysera jako kreatora własnej wizji świata można porównać zarówno do malarza i muzyka, jak i poety. Carlos Saura bowiem nie tylko maluje swoje filmowe obrazy światłem, nadaje im odpowiedni rytm i kompozycję, ale również przy użyciu kamery, niczym za sprawą czarodziejskiego pióra zapisuje pewną wizję zastanej rzeczywistości.

Filmy Saury poruszały i nadal poruszają niezwykle istotne polityczne i psychologiczne tematy nurtujące społeczeństwo, w którym przyszło mu się rozwijać. Jego filmowy przekaz przypomina, że kino jako medium jest uniwersalnym dyskursem kultury,

<sup>129</sup> E. Morin, *op. cit.*, s. 221.

<sup>130</sup> I. Kolaśńska, *Pod znakiem czarnego kruka*, „Kino” 2006, nr 3, s. 76.

<sup>131</sup> E. Morin, *op. cit.*, s. 222.

w którego zasięgu się człowiek znajduje, ale który także tworzy. Dzieła Saury nie są wyłącznie zwierciadłem hiszpańskiego narodu, świadkiem epoki, w której przyszło im powstać, ale zawierają też wskazówki dotyczące ludzkiej egzystencji. W filmach Saury zawarte są często wyjątkowo trafne spostrzeżenia, diagnozy i syntezy; reżysera cechuje intuicyjne przeczucie przyszłości, wyprzedzenie czasu – jakby zarazem partnerował i rywalizował z przeznaczeniem<sup>132</sup>.

Filmy Saury wprowadzają widza w świat iluzji, tajemnicy i zapomnienia. Audiowizualność uchyla drzwi do krainy, w której więcej wolno i więcej się udaje. Przez ekran widz wchodzi do innego wymiaru, gdzie po drugiej stronie wszystko to, co wiarygodne, prawdopodobne i możliwe miesza się z tym, co wyidealizowane i wystylizowane. Film jako ożywiona fotografia zatrzymuje czas zabezpieczając przeszłość i dając możliwość ponownego jej odtworzenia. Przekraczając próg rzeczywistości audiowizualnej razem z bohaterami, za sprawą wyobraźni widz pobudza do życia obrazy z alternatywnego świata. Struktura filmowych przedstawień reżysera od początku do końca przybiera strukturę procesu, w którym rządzą prawidła związane ze sferą widmowych *double*. To właśnie tutaj, za sprawą światła i cieni przedstawione zostają obrazy rzeczywistości prawdziwej i urojonej, wykreowane wbrew przekonaniu o niemożności przesuwania granicy między tymi sferami.

Podążając śladem idei głoszonych przez Edgara Morina można przyjąć, że kino Carlosa Saury to dwa różne światy, które łączy potęga ruchliwej widzialności oraz wyrażalność niewyraźnego. Kino Saury to także „ulotne obrazy i okruchy życia. Świat ułudy jak sen. Zarazem trwały – jak marzenie, nadzieje, zwątpienie”<sup>133</sup>. To świat, „który zrodziły ludzkie starania o pochwylenie czasu, o odtworzenie ruchu, marzenia o balansowaniu wyglądków ludzi i rzeczy, o powtórzenie raz jeszcze rozegranych zdarzeń”<sup>134</sup>.

<sup>132</sup> A. Ledóchowski, *Ulotne obrazy*, Warszawa 1998, s. 107.

<sup>133</sup> M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 142.

<sup>134</sup> A. Ledóchowski, *op. cit.*, s. 107.

## Wybrana filmografia Carlosa Saury

1975

„Cría cuervos” („Nakarmić kruki”)

scenografia: Carlos Saura

zdjęcia: Teodoro Escamilla

muzyka: Federico Mompou, *Canción y danza No. 6*; Marta Valverde, *Ay, Maricruz!*, Leóni Quiroga, wyk. Imperio Argentina; José Luis Perales, *Porque te vas*, wyk. Jeanette

obsada: Ana Torrent (mała Ana), Geraldine Chaplin (Ana/matka), Mónica Randall (Paulina), Florinda Chico (Rosa), Héctor Alterio (Anselmo), Germán Cobos (Nicolas), Mirta Miller (Amelia), Josefina Díaz (babka), Conchita Pérez (Irene), Maite Sánchez (Maite)

produkcja: Eliás Querejeta (Hiszpania)

35 mm; 107 min

1981

„Bodas de sangre” („Krwawe gody”)

scenografia: Carlos Saura, Antonio Gades i Alfredo Manas (na podstawie sztuki Federica Garcíi Lorki)

zdjęcia: Teodoro Escamilla

muzyka: Emilio de Diego

choreografia: Antonio Gades

obsada: Antonio Gades (Leonardo), Cristina Hoyos (Panna Młoda), Juan Antonio Jiménez (Pan Młody), Pilar Cárdenas (matka), Carmen Villena (kobieta), Pepa Flores „Marisol” (śpiewaczka), Pepe Blanco (śpiewak), El Güito, Lario Díaz, Enrique Esteve, Elvira Andrés, Azucena Flores, Cristina Gombau, Marisa Neila, Antonio Quintata, Quico Franco, Candy Román (goście weselni), Emilio de Diego, Antonio Solera (gitarzyści), José Merce, Gómez de Jerez (śpiewacy)

produkcja: Emiliano Piedra

35 mm; 72 min

1983

## „Carmen”

scenografia i choreografia: Carlos Saura i Antonio Gades (na podstawie noweli Prospera Mériméeego i opery Georges’a Bizeta z librettem Henriego Meilhaca i Ludovica Halévy’ego)

zdjęcia: Teodoro Escamilla

muzyka: Paco de Lucía; fragmenty opery Bizeta *Carmen*, wyk. Regina Resnik i Mario del Monaco; Manuel Penella, *El gato montes*; Paco Cepero, *Deja de llorar*  
obsada: Antonio Gades (Antonio), Laura del Sol (Carmen), Paco de Lucía (Paco), Cristina Hoyos (Cristina), Juan Antonio Jiménez (Juan/mqz), Sebastián Moreno (Escamilla), José Yepes (Pepe Girón), Pepa Flores „Marisol” (Pepa), Gómez de Jeréz, Manolo Sevilla (śpiewacy), Antonio Solera, Manuel Rodríguez, Lorenzo Virseda (gitarzyści), Enrique Esteve, Antonio Quintata, José Luna „Tauro”, José Antonio Benítez, Ernesto Lapeña, Carmen Villa, Rocio Navarette, María Fernanda Quintana, Ana Yolanda Gaviño, María José Gaviño, Stella Arauzo, Mayte España, Conchita España, María Jesús Pages, Blanca Navarro, Angela Granados, María Jesús Sandoval, Sonia Camara, Margarita Becerra, Esperanza Becerra, Angela Santamaría, Julia Guzmán, Mayte Saez, Mercedes Saez, Esther Montoro, Estrella Casero, Viviana Avila, María Lurasch, Teresa Vallejo, Carmen Losada, Victoria Boris, María Magdalena, La Bronce, El Fati, Enrique Ortega, Diego Pantoja, Enrique Pantoja, El Moro, Diego Amaya

produkcja: Emiliano Piedra (Hiszpania)

35 mm; 102 min

1995

## „Flamenco”

scenografia: Carlos Saura

zdjęcia: Vittorio Storaro

muzyka: Isidro Muñoz

obsada: 1. Isidro Muñoz; 2. Moralito Chico, Antonio Jero, La Paquera, Fernando de la Morena; 3. Merche Esmeralda, José A. Rodríguez, El Portugués, Paco de Lucía; 4. Diego Carrasco, Manolo Sanlúcar, Juan C. Romero; 5. Joaquín Cortés, Juan P. Muñoz, Fernando Anguita, Pedro Antón; 6. C. Moneo, Mario Maya, Antonio Vargas, Israel Galván; 7. Antonio Toscano, José A. Rodríguez, Juan C. Romero; 8. Fernanda de Utrera, Paco del Castor; 9. José Menese, María Pages, José A. Rodríguez; 10. Enrique Morente, Juan Manuel Cañizares; 11. Manuela

Carrasco, José Mercé; 12. Farruco Farruquito, Chocolate, Ramón Amador; 13. Carmen Linares, Rafael Riqueni; 14. Juan la del Revuelto, Remedios Amaya, Aurora Vargas, Quique Paredes, Martín Chico; 15. La Macanita, Juan Parrilla, Niño Jero; 16. Lole, Manuel; 17. Matilde Copral i jej szkoła, Rancapino, Chano Lobato, Paco Jarana; 18. Paco de Lucía, Ramón de Algeciras, Paco de Lucía, Carlos Benavent, Jorge Pardo, Rubén Danta, El Grilo; 19. Polito, Duquende, Tomatito, El Cirilo, Belén Maya; 20. Manzanita, Antonio Carmona, Juan J. Carmona, José Miguel Carmona, Carlos Ruiz, Javier Benegas  
 produkcja: Juan Lebrón Producciones (Hiszpania)  
 35 mm; 102 min

1999

„Goya en Burdeos” („Goya”)

scenografia: Carlos Saura

zdjęcia: Vittorio Storaro

muzyka: Roque Baños

obsada: Francisco Rabal (Francisco de Goya), José Coronado (młody Goya), Dafne Fernández (Rosarita), Maribel Verdú (księżna Alba), Eulalia Ramón (Leocadia Zorrilla de Weiss), Joaquín Climent (Moratín), Cristina Espinosa (Pepita Tudó), Paco Catalá (Asensio), Mario de Candia (Bayeu), José María Pou (Godoy), Saturnino García (ksiądz/św. Antoni), Franco di Francescantonio (lekarz), José Antonio (tancerz), Carlos Hipólito (Juan Valdés), Emilio Gutiérrez Caba (José de la Cruz), Manuel de Blas (Salcedo), Pedro Azorín (Braulio Poc), Joan Valles (Novales), La Fura dels Baus

produkcja: Andrés Vicente Gómez i Fulvio Lucisano, Lolafilms (Hiszpania); Italian International Film (Włochy)

35 mm; 106 min

2001

„Buñuel y la mesa del rey Salomón” („Buñuel i stół króla Salomona”)

scenografia: Carlos Saura i Agustín Sánchez Vidal

zdjęcia: José Luis López-Linares

muzyka: Roque Baños

obsada: Gran Wyoming (stary Buñuel), Pere Arquillué (młody Buñuel), Ernesto Alterio (Salvador Dalí), Adriá Collado (Ferdérico García Lorca), Amira Casar

(Carmen/Fatima), Valeria Marini (Ana María de Zayas), Jean-Claude Carrière (producent Goldman), Armando de Razza (biskup Avendaño), Juan Luis Galiardo (krytyk)

produkcja: José Antonio Romero, Rioja Films, Centre Promotor de la Image, Castelao Productions (Hiszpania); Road Movies (Niemcy); Altavista Films (Meksyk)  
35 mm; 105 min



# Bibliografia

## Druki zwarte:

Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.

Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

Baudelaire C., *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Polska Akademia Nauk, Wrocław 1961.

Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

Bohdziewicz A., *W warsztacie filmowca*, Wydawnictwo Tenten, Łódź 1994.

Breton A., *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, tekst za: [www.nowakrytyka.pl](http://www.nowakrytyka.pl).

Busza J., *Wobec fotografii*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.

Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Volumen, Warszawa 1997.

Carroll L., *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Warszawa 1975.

Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1971.

Cervantes de M., *Don Kichote*, przeł. E. Boye, Muza, Warszawa 1995.

Demby Ł., *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków 2002.

Dudek Z. W., *Podstawy psychoanalizy Junga, Eneteia* – Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 2009.

*Dzieje literatur europejskich*, t. 1, cz. 2, red. W. Floryan, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1997.

*Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2003.

Epiktet, *Diatryby. Encheirydion*, przeł. L. Joachimowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.

*Estetyka i krytyka*, red. L. Sosnowski, Rabid, Kraków 2001.

Feuchtwanger L., *Goya*, przeł. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1973.

Górniewicz J., *Kategorie pedagogiczne. Odpowiedzialność, podmiotowość, samo-realizacja, tolerancja, twórczość, wyobrażenia*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Olsztyn 2001.

Grotowski J., *Teksty z lat 1965–1969*, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1990.

Hausbrandt A., *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981.

Helman A., *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.

Helman A., *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Rabid, Kraków 2005.

Helman A., *Twórcza zdrada*, Ars Nova, Poznań 1998.

Hofstadter H. H., *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.

Hopfinger M., *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1997.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1998.

Irzykowski K., *Dziesiąta muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Jung G. G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.

Kolankiewicz L., *Antropologia widowisk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

- Królikowska-Avis, E., *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1988.
- Kuźmińska O., *Piękno ruchu taneczno-gimnastycznego*, Wydawnictwo Sens, Poznań 1966.
- Ledóchowski A., *Ulotne obrazy*, Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, Warszawa 1998.
- Lorca F. G., *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, przeł. Z. Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Lorca F. G., *Poezje wybrane*, przeł. J. Ficowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1968.
- Lorenz G. W., *Federico García Lorca*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.
- Masłowski W., *Księga aforyzmów świata*, Antyk, Kęty 2001.
- Meaney M., *Hiszpania. Co kraj, to obyczaj*, przeł. M. Zglinicki, Wiedza i Życie, Warszawa 2004.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
- Ortega y Gasset J., *Velázquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1993.
- Podróże marzeń. Hiszpania*, red. M. Gałuszka, Mediaprofit, Warszawa 2005.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu*, przeł. W. Błońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3: *Stracona Guermites*, przeł. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 5: *Uwięziona*, przeł. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.
- Rutkowski K., *Ostatni pasaż. Przepowiedź o byciu byle-jakim*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2007.
- Sartre J.-P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

Słownik psychologiczny, red. W. Szewczuk, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.

Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Kraków 1986.

Turska I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.

### Artykuły prasowe:

Helman A., *O grach Carlosa Saury*, „Kino” 2000, nr 12.

Kolasińska I., *Pod znakiem czarnego kruka*, „Kino” 2006, nr 3.

Królikowska-Avis E., *Carlos Saura w Londynie*, „Kino” 1993, nr 7.

Lechowicz L., *Obiektywność i subiektywność w fotografii. Kilka uwag teoretyczno-histerycznych*, „Format” 2001, nr 37.

Osadnik W., *Konteksty zewnętrzne filmów Luisa Buñuela*, „Powiększenie” 1983, nr 4.

Schechner R., *Performatywność*, „Dialog” 2003, nr 6.

Sycówna B., *Nibylandie Carlosa Saury*, „Film” 1978, nr 35.

Sycówna B., *Sny Carlosa Saury*, „Kino” 1980, nr 6.

Sycówna B., *Widma. O kilku filmach Carlosa Saury*, „Powiększenie” 1983, nr 4.

Tokarski J., *Flamenco czy kruki?*, „Film” 1986, nr 3.

Wyszomirski S., *Asceza namiętności*, „Kino” 1984, nr 200.

### Źródła internetowe:

[www.culture.pl](http://www.culture.pl) (17.03.2010).

A. Cymer, *Fotografia a film – o przenikaniu się „sztuk siostrzanych” na wybranych przykładach*, [www.fotal.pl](http://www.fotal.pl) (17.03.2010).

[www.fotopolis.pl](http://www.fotopolis.pl) (08.02.2010).

## Indeks nazwisk\*

- Albéniz Isaac 20  
Antoni św. 44, 79  
Arquillue Pere 65, 79  
Artaud Antonin 81  
Augustyn z Hippony św. 48
- Bachelard Gaston 33  
Baras Sara 20  
Barthes Roland 23, 81  
Baturó Inez 70, 83  
Baudelaire Charles 42, 46, 81  
Bazin André 24  
Beylin Paweł 26, 83  
Białostocki Jan 47, 81  
Bizet Georges 18, 58, 59, 60, 78  
Błaut Sławomir 69, 82  
Błońska Wanda 25, 83  
Błoński Jan 81  
Bohdziewicz Antoni 72, 81  
Bonaparte Józef 41  
Bonaparte Napoleon 41  
Boyé Edward 26  
Boy-Żeleński Tadeusz 38, 71, 81, 83  
Breton André 64, 67, 81  
Buñuel Luis 7, 11, 14, 19, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 79, 82, 84  
Busza Jerzy 24, 81
- Caillois Roger 37, 81  
Carrière Jean-Claude 18, 80  
Cassirer Ernst 35, 81  
Castro Fernando G. de 14  
Cervantes Miguel de 26, 81  
Chandler Raymond 60  
Chaplin Geraldine 16, 28, 38, 77  
Cortés Joaquín 53, 78  
Cymer Anna 69, 84
- D'Lugo Marvin 21, 34, 63  
Dalí Salvador 66, 68, 79  
Davis Miles 50  
Delacroix Eugène 42  
Demby Łucja 57, 64, 71, 81  
Deneuve Catherine 67  
Diamante Julio 14  
Diego Emilio de 56, 77, 78  
Dudek Zenon Waldemar 26, 34, 81
- Eberhardt Konrad 23, 83  
Éluard Paul 66  
Epiktet 48  
Erazm z Rotterdamu 48
- Falli (Falla) Manuel de 56  
Ferdynand VII Burbon 41  
Feuchtwanger Lion 44, 46, 82

---

\* Indeks nie obejmuje nazwisk zawartych w wybranej filmografii Carlosa Saury.

- Ficowski Jerzy 25, 83  
 Filip IV Habsburg 47  
 Floryan Władysław 54, 82  
 Franco Francisco 10, 16, 17, 30, 31  
 Freud Zygmunt 26, 36  
 Fruhling Jacek 44
- Gades Antonio 18, 29, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 77, 78  
 Gałuszka Marcin 50, 52, 83  
 Géricault Théodore 42  
 Godoy y Álvarez de Faria Sanchez Ríos Zarzosa Manuel 46, 79  
 Gomez Aida 20  
 Goya y Lucientes Francisco 7, 10, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 79  
 Goya Rosarita (Maria del Rosario) 43, 45  
 Górniewicz Józef 39, 82  
 Grabowski Janusz 44  
 Grotowski Jerzy 49, 82  
 Guze Joanna 81
- Hausbrandt Andrzej 49, 82  
 Helman Alicja 10, 21, 27, 28, 29, 30, 42, 47, 48, 49, 57, 59, 61, 64, 82, 84  
 Hofstatter Hans H. 69, 82  
 Hopfinger Maryla 76, 82,  
 Hoyos Cristina 18, 56, 58, 66, 77, 78  
 Huizinga Johan 37, 82
- Irzykowski Karol 9, 11, 63, 82  
 Izquierdo Emilio 19  
 Izquierdo Antonio 19  
 Izydor św. 44, 45
- Jan Chryzostom św. 48  
 Jan od Krzyża św. 19  
 Jimenez Juan Antonio 56, 77  
 Joachimowicz Leon 48  
 Jung Carl Gustaw 24, 26, 34, 81, 82
- Kalicki Rajmund 42, 82, 83  
 Karol IV Burbon 40, 41  
 Karol VI Burbon 46  
 Kletowski Piotr 7  
 Kolankiewicz Leszek 48, 82  
 Kolasińska Iwona 75, 84  
 Królikowska-Avis Elżbieta 14, 21, 46, 51, 53, 54, 64, 68, 82, 84  
 księżna Alba (María del Pilar Teresa Cayetana Fitz-James Stuart de Silva y Álvarez de Toledo, 13. księżna Alba) 40, 45, 46, 48, 79  
 Kurecka Maria 37, 82  
 Kuźmińska Olga 54, 83
- Lang Fritz 66  
 Lechowicz Lech 23, 84  
 Ledóchowski Aleksander 76, 83  
 Lewis Carroll (właśc. Charles Lutwidge Dodgson) 25, 81  
 Lorca Federico García 25, 50, 52, 55, 56, 59, 79, 83,  
 Lorenz Günter W. 56, 83,  
 Lubelski Tadeusz 72, 82  
 Lucia Paco de 52, 58, 60, 78, 79  
 Lumière August Marie Louis 70  
 Lumière Louis Jean 70
- Magala Sławomir 23, 84  
 Marey Étienne-Jules 69  
 Maria Luiza Burbon-Parmeńska 46  
 Martin Eugenio 14

- Masłowski Włodzimierz 29, 37, 83  
 Meaney Marian 31, 83  
 Méliès Georges 67, 70  
 Mérimée Prosper 18, 78  
 Metz Christian 64  
 Monaco Mario del 60, 78  
 Morin Edgar 22, 23, 24, 27, 29, 57, 63, 67, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 83  
 Muratow Paweł 69  
 Muybridge Edward James (Eadweard) 69, 70  
  
 Ogorzałek Karolina 7  
 Ortega y Gasset Jose 42, 83  
 Osadnik Wacław 65, 68, 69, 84  
  
 Pardo Torres Rosa 20  
 Ponte Lorenzo da 20  
 Porębski Mieczysław 69, 83  
 Poulet Georges 25, 83  
 Prokopiuk Jerzy 24, 82  
 Proust Marcel 29, 38, 71, 83  
  
 Radziwiłł Krzysztof 56, 83  
 Rameau Jean-Philippe 17  
 Rembrandt (Harmenszoon van Rijn) 47  
 Rosenblum Naomi 70, 83  
 Rutkowski Krzysztof 49, 83  
  
 Sakamoto Ryuichi 47  
 Sanlucar Manolo 20, 78  
 Santos Jesús Fernández 14  
 Sartre Jean-Paul 26, 83  
 Schechner Richard 47, 84  
  
 Słomczyński Maciej 25, 81  
 Sol Laura del 58, 60, 78  
 Sontag Susan 23, 37, 84  
 Sosnowski Leszek 64, 82  
 Sowińska Iwona 73  
 Staniewska Anna 35, 81  
 Stoczewska Barbara 7  
 Storaro Vittorio 19, 44, 78, 79  
 Sutherland Joan 60  
 Sycówna Bożena 28, 34, 35, 84  
 Szewczuk Włodzimierz 26, 84  
 Szleyen Zofia 50, 83  
  
 Tatarkiewicz Anna 37, 81  
 Thuillier Jacques 37  
 Tokarski J. 13, 84  
 Trznadel Jacek 23, 81  
 Turska Irena 53, 84  
  
 Vega Lope de 48  
 Velazquez Diego 42, 46, 47, 83  
  
 Washabaugh William 52  
 Wążyk Adam 67, 81  
 Willem Linda M. 30  
 Wirpsza Witold 37, 82  
 Wyoming El Gran (właśc. José Miguel Monzón Navarro) 35, 79  
 Wyszomirski Stanisław 60, 84  
  
 Zeltzer Janina 56, 83  
 Zglinicki Maciej 31, 83  
 Zych Jan 54  
  
 Żurowska Maria 37, 81

